



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Studie zu Wiener Porträtbüsten um 1800“  
Ein Beitrag zum Klassizismus in Österreich

Verfasserin

Roswitha Sycha

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt.  
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper

## **DANKSAGUNG**

Ich möchte mich an dieser Stelle ganz herzlich bei meiner Familie bedanken.  
Meinen Eltern Karl und Magdalena Wollein danke ich von ganzem Herzen für die unermüdliche Unterstützung und Hilfe in den letzten Jahren.

Meinem Mann Thomas und meinen beiden Söhnen Philipp und Sebastian bin ich ebenfalls zu großem Dank für ihre Geduld und Zuversicht verpflichtet.

Frau Professor Dr. Ingeborg Schemper, Frau Mag. Lisa Wögenstein (Wien Museum), Herrn Dr. Hubert Weitensfelder (Technisches Museum Wien) und den Mitarbeitern des Rollett-Museums in Baden danke ich herzlich für die Hilfe und Betreuung in wissenschaftlichen Fragen.

## **INHALTSVERZEICHNIS**

<b><u>Einleitung</u></b>	S.6
<b>Aufbau der Arbeit</b>	S.7
<b>Forschungslage</b>	S.9
<b><u>Allgemeiner Teil</u></b>	S.12
<b>Grundlegende Aspekte zur Bildniskunst</b>	S.12
Was ist ein Porträt?	S.12
<b>Gattungsspezifische Besonderheiten</b>	S.16
Unterschied Plastik und Malerei	S.16
<b>Die Porträtbüste</b>	S.17
Begriff und Entstehung	S.17
Das Problem des Fragmentarischen	S.18
Traditionelle Büstentypologie	S.19
<b>Material und Eigenschaften</b>	S.20
<b>Exkurs: Der Eisenkunstguss</b>	S.22
<b><u>Die Zeit um 1800</u></b>	S.25
<b>Klassizismus – Die neue Kunstrichtung der Aufklärung</b>	S.26
<b>Kunsttheoretische Ansätze und Gedanken</b>	S.27
Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)	S.27
Joseph von Sonnenfels (1733/34-1817)	S.28
Carl Ludwig Fernow (1763-1808)	S.30
Johann Kaspar Lavater (1741-1801)	S.30

<b>Die europäische Kunstlandschaft</b>	<b>S.31</b>
<b>Die Akademie – Kunstschule und Kunstbehörde</b>	<b>S.32</b>
<b>Soziologische Aspekte des plastischen Porträts</b>	<b>S.34</b>
<b>Canova, Thorvaldsen und Trippel</b>	<b>S.35</b>
<b>Exkurs: Bedeutende europäische Künstler</b>	<b>S.38</b>
Jean-Antoine Houdon (1741-1828)	S.38
Johann Gottfried Schadow (1764-1850)	S.39
Christian Daniel Rauch (1777-1857)	S.39
 <b><u>Ausgewählte Werke aus dem Wiener Einflussbereich</u></b>	<b>S.40</b>
<b>Johann Baptist Hagenauer (1732-1810)</b>	<b>S.40</b>
Wenzel Anton Fürst Kaunitz, Reliefmedaillon, 1781	S.41
 <b>Franz Xaver Messerschmidt (1736-1786)</b>	<b>S.42</b>
Franz von Scheyb, Büste, 1769	S.43
Franz Anton Mesmer, Büste, 1770	S.44
Gerard van Swieten, Büste, 1770-1772	S.45
Martin Georg Kovachich, Büste, 1782	S.47
 <b>Johann Martin Fischer (1741-1820)</b>	<b>S.48</b>
Kaiser Franz II., Büste, 1797	S.50
Franz Ferdinand Herzog von Württemberg, Büste, 1797	S.51
Franz Josef Graf Saurau, Büste, 1797	S.51
Erzherzog Karl, Büste, 1800	S.52
Gideon Ernst Freiherr von Laudon, Büste, 1800	S.53
Joseph Freiherr von Quarin, Büste, 1800	S.53
 <b>Franz Anton Zauner (1746-1822)</b>	<b>S.54</b>
Josef von Sonnenfels, Büste, 1787	S.55
Franz II., Büste, um 1800	S.56

Canova, Kaiser Franz I., Büste, 1805	S.57
Rudolf Graf Wrba von Freudenthal, Büste, 1805	S.58
<b>Giuseppe Ceracchi (1751-1802)</b>	<b>S.59</b>
Wenzel Anton Fürst Kaunitz, Büste, 1780	S.60
Franz Moritz Graf Lacy, Büste, 1783	S.60
Gideon Ernst Freiherr von Laudon, Büste, 1783	S.61
<b>Franz Klein (1777-1840)</b>	<b>S.62</b>
Johann Andreas Streicher, Büste, um 1812	S.62
Erzherzog Karl, Büste, um 1815	S.63
Kaiser Ferdinand I., Büste, 1836	S.64
<b>Leopold Kiesling (1770-1827)</b>	<b>S.65</b>
Erzherzog Karl, Büste, 1817	S.66
Franz I., Büste, 1813	S.67
Erzherzog Johann, Büste, 1813	S.67
<b>Johann Nepomuk Schaller (1777-1842)</b>	<b>S.68</b>
Rudolf Graf Wrba, Büste, um 1812	S.68
Kaiserin Maria Ludovica, Büste, 1814	S.69
Kaiser Franz I., Büste, 1815	S.71
Josef Freiherr von Hammer-Purgstall, Büste, 1830	S.72
<b>Giuseppe Pisani (1757-1839)</b>	<b>S.73</b>
Maria Ricciarda Beatrix d'Este, Büste, 1807	S.73
Erzherzog Ferdinand, Büste, 1807	S.74
Kaiser Franz I., vor 1814	S.74

<b>Josef Klieber (1773-1850)</b>	<b>S.75</b>
Erzherzog Karl, Büste, 1842	S.76
Franz I., Büste, 1837/1840	S.76
Graf Rudolf Wrbna-Freudenthal, Büste, um 1814	S.77
 <b>Josef Käßmann (1784-1856)</b>	 <b>S.77</b>
Erzherzog Karl, Büste, um 1824	S.78
Kaiser Ferdinand I., Büste, 1839	S.79
Johann Joachim Winckelmann, Büste, um 1800	S.80
Porträtbüste, um 1800, KHM, Münzsammlung	S.80
 <b><u>Schlussbemerkung</u></b>	 <b>S.81</b>
 <b><u>Künstlerbiographien</u></b>	 <b>S.84</b>
 <b><u>Bibliographie</u></b>	 <b>S.96</b>
 <b><u>Abbildungsnachweis</u></b>	 <b>S.103</b>
 <b><u>Abbildungen</u></b>	 <b>S.107-S.139</b>
 <b><u>Anhang</u></b>	 <b>S.140</b>
Abstract	S.140
Lebenslauf	S.142

# Studie zu Wiener Porträtbüsten um 1800

## Ein Beitrag zum Klassizismus in Österreich

### Einleitung

Das 18. Jahrhundert war ein Zeitalter des Umbruchs. Viele Gedanken, die hier erstmals gedacht wurden, waren Ausgangspunkte von Theorien und Denksystemen, die als Allgemeingut Wirksamkeit erlangten. Der Anstoß kam von den Wissenschaften und einer darauf basierenden Betrachtungsweise, die zunehmend ein kritisches Verhalten verursachte und nicht in der Feststellung von Tatsachen verharrte. Dieses Jahrhundert war also ein Zeitalter des Geistes und die Ratio beherrschte alle Lebensbereiche: alles was begründbar und vernünftig war, also Sinn machte und dem Menschen diente, war gut. Der Mensch, als Individuum, stand im Vordergrund des Interesses von Philosophie, Literatur und bildender Kunst. Daher spielte in kaum einer früheren Epoche das menschliche Bildnis eine so wesentliche Rolle im Bewusstsein von Künstler und Publikum, wie in jener Zeit, in der Zeit des Klassizismus.<sup>1</sup> Mehrere Kriterien waren hierfür maßgebend, wobei der besonders starke „Persönlichkeitskult“ wohl am bedeutendsten war. Dieser „Persönlichkeitskult“ reichte im weitesten Sinn von der überaus intensiven Beschäftigung mit dem Menschen als einer in sich geschlossenen, unwiederholbaren Persönlichkeit bis zur rein wissenschaftlichen Beschäftigung und Deutung seiner Existenz.

Seit der Renaissance gab es vermehrt edle Sammlerbronzen, vereinzelt auch kostbare Denkmäler, aufwendige Büsten und Grabdenkmäler, die aber vor allem der adeligen Gesellschaft vorbehalten waren. Erst mit der Aufklärung, die dem Menschen als Individuum wachsende Bedeutung schenkte und mit der rasch

---

<sup>1</sup> Der Begriff „Klassizismus“ ist keineswegs eindeutig. Es gibt prinzipiell zwei Möglichkeiten der Anwendung dieses Terminus. Man bezeichnet mit Klassizismus einen *Zeitraum* (Ende 18. Jahrhundert und Beginn 19. Jahrhundert), in dem an der Antike orientierte Tendenzen dominieren. Dies ist international üblich, wobei der zeitliche Rahmen regionalen Verschiebungen unterliegt und nicht genau definiert werden kann. Daneben wird Klassizismus als *Stilbegriff* verwendet. Eine an der Antike orientierter Stil Tendenz, die eine Reaktion auf einzelne Formen des Hochbarocks und des Rokokos ist, der eine gewisse Internationalität zu eigen ist und deren Formenkanon die akademische Ausbildung der Künstler prägt.

zunehmenden Antikenbegeisterung, in deren Folge Kopien und Abgüsse antiker Bildwerke florierten, sollte dieser Kunstgattung wieder mehr Aufmerksamkeit zu teil werden und ihr der Zugang zu anderen Bevölkerungsschichten ermöglicht werden. So erlangte die Plastik eine große Popularität und Präsenz in der Zeit um 1800.

## **Aufbau der Arbeit**

Als erste Kapiteln sind der Arbeit allgemeine Fragen nach den Wesensbestimmungen des Bildnisses und nach den gattungsspezifischen Besonderheiten des dreidimensionalen Porträts voran gestellt. Diese sollen einerseits als Einführung in die Porträtplastik dienen und andererseits zum besseren Verständnis dieser Kunstgattung beitragen.

Folgen werden Kapitel zur Methodik, wie zum Beispiel Typologie und Material, wobei neben den tradierten Werkstoffen wird auch das „neue“ Material Eisen, im Kunstguss vorgestellt. Kunsttheoretische Ansätze und Abhandlungen dieser Zeit, beispielsweise die Niederschriften von Johann Joachim Winckelmann sind wichtig, da sie einerseits das Kunstgeschehen prägen und andererseits einen Einblick in das damals vorherrschende Kunstverständnis geben, siehe Rede von Joseph von Sonnenfels. Aber auch andere Theorien und Schriften, zum Beispiel von Carl Ludwig Fernow und Johann Kaspar Lavater werden nicht vernachlässigt und kurz besprochen.

Historisch – soziologische Aspekte, das aufstrebende Bürgertum und damit verbundene Auswirkungen in der bildenden Kunst stehen im Mittelpunkt eines eigenen Kapitels.

Zur zeitlichen Abgrenzung ist zu sagen, dass die Arbeit Porträtbüsten aus dem Zeitraum von etwa 1770 bis 1830 umfasst. Es handelt sich in erster Linie um die Kunstproduktion in Wien unter den Kaisern Joseph II. und Franz (II.) I. Die Bildhauer, die meisten waren keine gebürtigen Wiener, lebten und arbeiteten in oder im Großraum von Wien und standen in enger Verbindung mit der Wiener Akademie. Ihre Auftraggeber waren der Wiener Hof, Adelige und wohlhabende Bürger jener Zeit. Für diese schufen sie zahlreiche Porträtbüsten und andere Skulpturen von hohem künstlerischen Wert und prägten damit die Kunstlandschaft Wien. Aber nicht nur „Wiener Künstler“ sondern auch Bildhauer, die nur



vorübergehend hier tätig waren, wie zum Beispiel die Italiener Giuseppe Ceracchi und Giovanni Pisani, dürfen nicht außer Acht gelassen werden, da sie ihre Spuren im Bereich der Bildhauerei in Wien hinterlassen hatten.

Die Kunstproduktion um 1800 war in ganz Europa sehr komplex und einige, prägende Gemeinsamkeiten sind festzustellen. An erster Stelle seien die Akademien genannt. Akademien der Kunst gab es in den wichtigsten Städten Europas in Paris, London, Berlin, Rom und Wien. Sie dienten einerseits als Ausbildungsstätte der Künstler im handwerklichen Bereich und andererseits prägten und beherrschten sie das Kunstverständnis. Sie waren nicht nur Kunsthochschule sondern auch oberste Kunstbehörde. Ein zweiter wichtiger Berührungspunkt war Rom, die „Stadt der Antike“. Dort lebten und arbeiteten die bedeutendsten Bildhauer der Zeit in eigenen Werkstätten Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen und Alexander Trippel, welche eine große Vorbildwirkung auf andere Künstler hatten. Rom war das Zentrum künstlerischen Austausches und ein Romaufenthalt zwecks Antikenstudium, war das oberste Ziel vieler Künstler dieser Zeit, welcher oftmals von offizieller oder privater Stelle gefördert wurde.

Vergleiche mit Werken von Bildhauern aus Deutschland, Frankreich, England und Italien sind unabdingbar und zeigen ein enges Netz von Verbindungen, Einflüssen und Vorbildern innerhalb des europäischen Kontinents und mit den Wienern Künstlern.

Da keine eigene Studie zur Porträtplastik um 1800 in Wien existiert, versuche ich mit meiner Arbeit diese Lücke in der Kunstliteratur zu verkleinern. Weder eine verhältnismäßige Vollständigkeit noch eine eindeutige, kunstgeschichtliche Entwicklungslinie sind die obersten Zielsetzungen der Arbeit. Vielmehr bemühte ich mich aus der Fülle des Materials Künstler und Werke auszuwählen, die sowohl das Spektrum der Möglichkeiten als auch Entwicklungen und innovative Leistungen aufzeigen. Nicht die Persönlichkeit des Porträtierten, sondern das Bildnis als Kunstwerk und damit wichtige Fragen, beispielsweise „Wer lässt sich porträtieren?“, „Warum?“ und „Von wem?“, stehen im Mittelpunkt meiner Betrachtungen. Als solches gehören die „Wiener Porträtbüsten“ um 1800 zu einer bedeutenden Kunstgattung, welche nicht nur sehr interessant und facettenreich ist, sondern auch einen wichtigen Beitrag zum Kunstgeschehen zur Zeit des Klassizismus leistete.

## Forschungslage

Die Zeit des Klassizismus und ihre Kunst fand in der kunstgeschichtlichen Forschung längere Zeit kaum beziehungsweise wenig Beachtung. Erst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde diese Kunstperiode wiederentdeckt. Zahlreiche Ausstellungen, in London 1972, Wien 1978 Mailand 2002 und Wien 2002/2003 zeigten das wachsende Interesse an der Zeit um 1800 und an der Kunst des Klassizismus.

Mit der Frage „Was ist ein Porträt?“ beschäftigte sich ausführlich Hermann Deckert in seinem Aufsatz „Zum Begriff des Porträts“<sup>2</sup> und Walter Waetzold in seiner Schrift „Die Kunst des Porträts“<sup>3</sup>. Beide Werke zählen zu den grundlegenden Werken, die das Porträt und seine allgemeine Wesensbestimmung untersuchen und bestimmen. Gundolf Winter versucht erstmals mit seiner Abhandlung über die Bildnisbüste<sup>4</sup> eine allgemeine systematische Bestimmung der Porträtbüste anhand ausgewählter Beispiele. Weiters gibt er einen Abriss zur Geschichte der Büste von der römischen Antike über die italienische Renaissance bis hin zum Barock. Rudolf Preimesberger wirft den Blick auf Fragmente und Spuren einer knapp dreitausendjährigen Reflexion des Phänomens und der Gattung Porträt.<sup>5</sup> Er verwendet Quellentexte und Kommentare um eine geschichtliche Entwicklung des Porträts aufzuzeigen und um eine Verankerung in der Kunsttheorie. Die jüngste umfassende Studie, das Porträt betreffend, veröffentlichte Daniel Spanke. Er beschäftigt sich in seiner Studie „Porträt – Ikone – Kunst“ mit der Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Im Mittelpunkt stehen Theorien über Porträts, denn seiner Meinung nach sind Theorien über Porträts stets auch Theorien über Kunst.<sup>6</sup> Das Buch „Porträtplastik – Ein Arbeitsbuch“ liefert interessante Einblicke in die Praxis. Zunächst werden Problemstellungen bezüglich Material, Porträt – Ausdruck, Formzusammenhänge und besondere Darstellungsprobleme aufgezeigt

---

<sup>2</sup> H. Deckert, Zum Begriff des Porträts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg 1929.

<sup>3</sup> W. Waetzold, Die Kunst des Porträts, Einführung in die bildenden Künste, Leipzig 1908.

<sup>4</sup> G. Winter, Zwischen Individualität und Idealität, Die Bildnisbüste, Stuttgart 1985.

<sup>5</sup> R. Preimesberger, Porträt, Geschichte der klassischen Bildgattungen, Berlin 1999, S.12.

<sup>6</sup> D. Spanke, Porträt – Ikone – Kunst, Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur, München 2004, S.11.

und besprochen. Zum Schluss gibt es sehr praxisnahe Erläuterungen zu einzelnen Gussverfahren und Techniken.<sup>7</sup>

Johann Joachim Winckelmanns „Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe“<sup>8</sup> und Josef Sonnenfels Rede „Von dem Verdienste des Porträtmalers“<sup>9</sup> sind wichtige Quellen zu Fragen über Kunstauffassung, Bedeutung der Kunst, Vorbilder und Umsetzung in der Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts und werden in einem eigenen Kapitel näher betrachtet.

„Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert“, das Buch von Ursula Merkel<sup>10</sup> bietet einen ausführlichen Beitrag zur Geschichte der Bildhauerei in Frankreich und Deutschland. Im ersten Teil behandelt sie allgemeine Fragen, beispielsweise zur Porträttheorie, zum Wesen des Porträts und der Plastik. Im zweiten Abschnitt versucht Merkel Entwicklungslinien der Porträtplastik vom Klassizismus bis zum Historismus und Naturalismus in Frankreich und Deutschland aufzuzeigen. Merkels Arbeit zählt zu den wenigen Studien, die möglichst viele Aspekte des Porträts beleuchten und beschreiben.

Eisen, als Material für Kunstwerke und Schmuck wurde erst zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wiederentdeckt. In einem kurzen Exkurs greife ich dieses Phänomen auf und versuche einen Einblick in den Eisenkustguss zu geben. Ausstellungskataloge und Aufsätze von Elisabeth Schmuttermeyer bilden eine große Hilfestellung bei der Bearbeitung dieser Thematik.

Zahlreiche Ausstellungskataloge geben einen umfassenden Einblick in die Kunst des Klassizismus. Die Ausstellung in Mailand 2002<sup>11</sup> zeigte Werke von Tiepolo bis Canova, beleuchtete das Mäzenatentum der italienischen Höfe, welches teilweise durch habsburgische Interessen bestimmt wurde und ließ Verbindungen nach Frankreich und England erkennen. Für die Wiener Porträtplastik sind vor allem die Kataloge „Klassizismus in Wien“<sup>12</sup> und „Antike in Wien“<sup>13</sup> anzuführen. Beide Kataloge geben einen guten Überblick in die Kunst um 1800 in Wien, wobei aber weitgehend die internationalen Verbindungen und Vergleiche vernachlässigt

---

<sup>7</sup> H.D. Junker/Peter Schubert, Porträtplastik – Ein Arbeitsbuch, Problemstellung, Praxis, Technik, Berlin 1997.

<sup>8</sup> J.J. Winckelmann, Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, Berlin 2002.

<sup>9</sup> J. Sonnenfels, Gesammelte Schriften, 8, Wien 1786.

<sup>10</sup> U. Merkel, Das plastische Porträt im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1995.

<sup>11</sup> Il Neoclassicismo da Tiepolo a Canova, Milano 2002.

<sup>12</sup> Klassizismus in Wien, Architektur und Plastik, Wien 1978.

<sup>13</sup> Antike in Wien, Die Akademie und der Klassizismus um 1800, Mainz 2002.

werden. Einen wichtigen Beitrag zu einer wissenschaftlichen Aufarbeitung des Wiener Klassizismus leisteten die Bände der „Der Geschichte der Stadt Wien“. Vor allem der siebente Band „Plastik in Wien“<sup>14</sup> bietet eine gute zeitliche Reihenfolge und künstlerische Einordnung der Wiener Künstler und stellt eine wichtige Grundlage meiner Arbeit dar. „Die Geschichte der Wiener Akademie“<sup>15</sup> von Carl Lützow beschreibt sehr ausführlich die Geschichte der Wiener Akademie und ist ein bedeutendes Werk in der österreichischen Klassizismusforschung. Der Band zur Kunst des 19. Jahrhunderts in Österreich<sup>16</sup> ist das jüngste, umfassendste Werk, das die Kunst des Klassizismus in allen Bereichen untersucht und neueste Kenntnisse der Forschung wiedergibt.

Monographischen Arbeiten zu einzelnen Künstlern waren eine große Hilfe bei der Erstellung des Katalogs und bekräftigen das wachsende Interesse an der Bildhauerei um 1800. Besonders hervorgehoben sei die bereits im Jahre 1915 erschienene Zauner – Monographie von Hermann Burg<sup>17</sup>, die nicht nur das Leben und Werk Zauners aufarbeitete sondern auch einen wesentlichen Beitrag zur Klassizismusforschung in Österreich leistete. Aber auch die Werke von Selma Krasa-Florian über die Bildhauer Johann Nepomuk Schaller<sup>18</sup> und Franz Klein<sup>19</sup>, Maria Pötzl-Malikovas Forschungen über Franz Xaver Messerschmidt<sup>20</sup> und die Diplomarbeiten über die Bildhauer Leopold Kiesling<sup>21</sup> und Josef Kähsmann<sup>22</sup> sind dankbar zu erwähnen.

---

<sup>14</sup> Geschichte der Stadt Wien, Plastik in Wien, 7, Wien 1970.

<sup>15</sup> C. Lützow, Geschichte der kaiserlich königlichen Akademie der bildenden Künste, Wien 1877.

<sup>16</sup> Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 5, 19. Jahrhundert, München 2002.

<sup>17</sup> H. Burg, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit, Wien 1915.

<sup>18</sup> S. Krasa-Florian, Johann Nepomuk Schaller (1777-1842), Ein Bildhauer aus dem Freundeskreis der Nazarener, Wien 1977.

<sup>19</sup> S. Krasa-Florian, Franz Klein, Ein Bildhauer des Klassizismus, in: Mitteilungen der österreichischen Galerie, Jahrgang 14, Nr. 58, Wien 1970.

<sup>20</sup> M. Pötzl-Malikova, Franz Xaver Messerschmidt, Wien 1982.

<sup>21</sup> B. Hagen, Der Bildhauer Leopold Kiesling, Leben und Werk, phil.Dipl.(ms.), Wien 1994.

<sup>22</sup> G. Kolbeck, Der Bildhauer Josef Kähsmann und seine Zeit, phil.Dipl.(ms.), Wien 1999.

## Allgemeiner Teil

### Grundlegende Aspekte zur Bildniskunst:

#### Was ist ein Porträt?

In der deutschsprachigen Kunstgeschichte gab es immer wieder Versuche, das Porträt als Kunstgattung definitorisch genau zu umreißen. Übereinstimmung besteht aber nur darüber, dass Porträts die Wiedergabe eines bestimmten Menschen im Medium der Bildhauerei, der Malerei, der Zeichnung usw. sind. Über die Art und Weise wie diese Wiedergabe dann konkret beschaffen sein müsste, um das Porträt als Wiedergabe eines bestimmten Menschen von jenen Wiedergaben zu unterscheiden, die keine Porträts sind, gehen die Meinungen weit auseinander.

Das Wort Porträt entwickelte sich aus dem lateinischen Verb *protahere* (hervorziehen, ans Licht bringen) und wird normalerweise mit Bildnis übersetzt.<sup>23</sup>

Was aber wird gemeint, wenn man von Bildnis spricht? Gundolf Winter differenziert das Porträt in die Begriffe *Bild*, *Abbild* oder *Bildnis*. Diese Begriffe reflektieren bei Winter verschiedene Erscheinungsformen in der Wiedergabe eines bestimmten Menschen. Das *Bild* ist die allgemeinste Form der Wiedergabe eines Menschen: Man macht sich ein Bild, das nur ganz weitläufig der konkreten Gegebenheit des Darzustellenden entsprechen muss. Beim *Abbild* geht es um die exakte Wiedergabe des Abzubildenden und einer Eigendeutung ist kein Spielraum gegeben. Das *Bildnis* wiederum steht in der Mitte zwischen Bild und Abbild. Einerseits ist das Bildnis stärker auf die Wiedergabe der konkreten Begebenheiten ausgerichtet als dies beim Bild der Fall wäre, andererseits ist der Eigendeutung desjenigen, der ein Bildnis ausführt, mehr Spielraum gegeben als beim Abbild.<sup>24</sup> Diese drei Erscheinungsformen sind natürlich nie „rein“ vertreten, wobei meist das Bildnis mit dem Begriff Porträt gleichbedeutend ist, d.h. das Porträt ist das Bildnis eines bestimmten Menschen, wobei aber nicht nur die Äußerlichkeiten

---

<sup>23</sup> Merkel 1995, S.26.

<sup>24</sup> Winter 1985, S.8.

übereinstimmen sondern die Persönlichkeit und die Individualität des Menschen besonders präsent sind.

Wilhelm Waetzold versteht den Begriff *Bildnis* in seiner nach wie vor wichtigen Monographie, *Die Kunst des Porträts*, sogar als Inbegriff des Porträts, das er gegen das nicht-individualisierende *Abbild* abgegrenzt wissen will.<sup>25</sup> In dieser Studie, einer grundlegenden Arbeit zur Porträt-forschung und mit der er nach eigenen Worten einen Beitrag zur „Ästhetik der Malerei“<sup>26</sup> liefern wollte, beschäftigt sich Waetzold unter anderem mit dem *Wie* der Darstellung von Porträts. Drei psychologische Standpunkte lassen sich, seiner Meinung nach, dem Porträt gegenüber einnehmen. Man kann das Porträt betrachten: Erstens unter dem Blickwinkel dessen, der abgebildet wird, vom Darzustellenden aus, zweitens mit den Augen dessen Abbildenden, vom Porträtisten aus und drittens unter dem Gesichtspunkt dessen, der die Darstellung wahrnimmt, vom unbeteiligten Bildbeschauer aus. Diese subjektbezogenen Komponenten reflektieren auf die Besonderheiten einer Darstellung des Menschen, also auf das *Wie* und können, in Abhängigkeit vom jeweiligen Standpunkt, sehr unterschiedlich ausfallen. Gundolf Winter verweist auf diese Problematik und stellt die These auf, dass diese drei Blickwinkel im Gesamtkomplex Porträt immer in unterschiedlicher Weise zusammenwirken, daher paradigmatisch bei jeder Porträtdarstellung zu vertreten sind und nie voneinander isoliert betrachtet werden können.<sup>27</sup> Diese zergliedernde Betrachtung Waetzolds des Porträts führt Daniel Spanke auf die Ansprüche der verschiedenen Bildparadigmen an das Personalbild, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer weiter auseinander entwickelt haben zurück. Er findet es auffällig, dass Waetzold in Bezug auf die Perspektive des Betrachters ausschließlich mit einem „Kunst-Publikum“ rechnet, für welches das Bildwerk eine Tatsache der Rezeption geworden ist und die Standpunkte des Darzustellenden und des Porträtisten den traditionellen Aufgaben des Repräsentationsbildnisses verpflichtend sind.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Waetzold 1908, S.122-123.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 1.

<sup>27</sup> Winter 1985, S.11.

<sup>28</sup> Spanke 2004, S.363.

Waetzold versucht in seiner Studie möglichst vielen Aspekten gerecht zu werden, unterstützt durch zahlreiche Aussagen aus der Geschichte der Porträtliteratur, wobei eine zusammenhängende Systematik nicht erreicht wird. Letztendlich legt er das Porträt darauf fest, eine naturalistische Wiedergabe des Gesehenen zu sein.<sup>29</sup> Dem Künstler legt er eine Enthaltbarkeit von Deutung auf. Seine Aufgabe ist eine Art „Übersetzung“ der Wirklichkeit in Anschaulichkeit, die dann erst der Betrachter deuten und verstehen mag.<sup>30</sup>

Eine ähnlich prägende Bedeutung für die Theorie kunsthistorischer Porträtforschung wie Waetzolds Buch hat der 1929 erschienene Aufsatz *Zum Begriff des Porträts* von Hermann Deckert. Wie schon im Titel ersichtlich, geht es dem Autor um die Definition des Porträts. Seine Hauptfrage ist terminologischer Natur: was kann alles ein Porträt genannt werden, und was nicht. Zur Klärung dieses Problems geht er zunächst von einer älteren Begriffsbestimmung von Richard Delbrück, einem klassischen Archäologen, aus. Dieser definierte das Porträt als eine ähnlich beabsichtigte Darstellung eines bestimmten Menschen.<sup>31</sup> Deckert greift die einzelnen Elemente dieser Definition auf und verwendet sie als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen. Vor allem die Begriffe der *Ähnlichkeit* und der *Absicht* erscheinen ihm wesentlich, denn diese beinhalten die größte Problematik in Bezug auf die Bestimmung eines Porträts. *Ähnlichkeit* setze den Abbildcharakter des Bildes voraus. Ein Kunstwerk, das irgendeinen Menschen als Typus darstellt, ist dem Autor folgend kein Porträt. Zum Wesen des Porträt gehört, dass es doppelt bestimmt ist: vom Künstler, der das Werk geschaffen hat und von dem bestimmten Menschen, der dargestellt ist. Es gibt auch kein Porträt eines Menschen, der nicht in irgendeiner Form einem Künstler Modell war. Daher ist jedes Porträt Darstellung und hat Abbildcharakter.<sup>32</sup> In Folge kommt Deckert zu dem Schluss, dass das Porträt der Bedeutung nach bestimmt ist. Die Kategorie Porträt ist demnach eine *Bedeutungskategorie*. Das Porträt kann nicht rein

---

<sup>29</sup> Waetzold 1908, S. 16.

<sup>30</sup> Deckert 1929, S.47.

<sup>31</sup> Ebenda, S.262.

<sup>32</sup> Ebenda, S.263.

genetisch oder nach dem Darstellungsgegenstand und Darstellungsart definiert werden sondern die Bestimmung seiner Bedeutung ist notwendig.<sup>33</sup>

Die *Repräsentation* stellt einen weiteren zentralen Begriff in Deckerts Aufsatz dar: „Die besondere Art der Bedeutung des Porträts ist Repräsentation.“<sup>34</sup> Der Begriff Repräsentation verbirgt an sich schon zwei Besonderheiten, erstens, dass es keine Porträts aus der Phantasie gibt und zweitens, dass der Stellvertretungscharakter deutlich ist. Wobei an dieser Stelle auf die Frage der Formgelegenheit, wo Porträtbüsten verwendet werden hingewiesen werden sollte. Diese Repräsentations-bedeutung teilt die Gattung Porträt zwar mit den Kunstgattungen *Monument* und *Kultbild* aber der Unterschied des Porträts zu den beiden anderen Gattungen ist, den Darzustellenden in seiner individuellen Einzigartigkeit darzustellen, während *Monument* und *Kultbild* dies nicht tun.<sup>35</sup> Jedes Bild, das einen Menschen als Individualität repräsentiert, ist für Deckert ein Porträt. Individualität heißt vor allem das Einmalige und Unverwechselbare einer Person und er bestimmt sie mit Hilfe der *Porträtähnlichkeit* näher : Die Porträtähnlichkeit, die bewirkt, dass der Mensch repräsentiert wird, ist nichts anderes als die Sichtbarkeit der Individualität im Porträt.<sup>36</sup> Der unvergleichliche Wert der Porträtkunst liegt, Deckert folgend, darin, dass wir allein durch sie die Möglichkeit haben, Menschen als schon Gedeutete anschaulich zu erfahren. Kein Individuum kann nämlich durch schöpferische Darstellung objektiv wiedergegeben werden, aber die Darstellung kann derart sein, dass die erdeutete Individualität von jedem erfahren wird. Darin liegt auch der Unterschied zur Fotografie. Denn die Fotografie dient als dokumentarische Reportage und kann niemals deuten.<sup>37</sup>

Dieser kurze Einblick in die formaltheoretische Porträtdiskussion zeigt, dass die Frage „Was ist ein Porträt?“, so einfach sie auch klingen mag sehr komplex ist und nicht immer eindeutig beantwortet werden kann. Es gibt viele verschiedene Elemente, Betrachtungsebenen und Bedeutungen, die in der Kunstgattung Porträt einander bedingen und ineinander fließen, sodass eine exakte Definition nicht möglich ist.

---

<sup>33</sup> Ebenda, S.265.

<sup>34</sup> Ebenda, S.266.

<sup>35</sup> Ebenda, S.268-270.

<sup>36</sup> Ebenda, S.275.



## **Gattungsspezifische Besonderheiten**

Die bisherigen Ausführungen haben sich auf das Porträt in der Malerei und in der Bildhauerei gleichermaßen bezogen. Es ist nun an der Zeit die gattungsspezifischen Besonderheiten des dreidimensionalen Porträts, insbesondere der Porträtbüste, näher zu betrachten und zunächst den Unterschied zwischen Malerei und Plastik im allgemeinen kurz zu erläutern.

### **Unterschied Plastik und Malerei**

Zum Wesen des plastischen Kunstwerks gehört, dass es niemals nur abbildet, sondern auch immer verkörpert. Es existiert als greifbare Form im Raum, deren unmittelbare Gegenwart der Betrachter von verschiedenen Seiten auf sich wirken lassen kann. Die körperliche Greifbarkeit ist ein Hauptmerkmal der Plastik. Das plastische Werk muss sich im realen Raum behaupten, während der Malerei ein illusionistischer Bildraum zur Verfügung steht. Im Bereich des Bildraumes eröffnet sich der Malerei eine Vielzahl von Gestaltungsmöglichkeiten. Mit Hilfe der Perspektive wird zum Beispiel auf die Dreidimensionalität wirklicher Situationen eingegangen. Bildelemente können die Bildfläche schichten oder deren Autonomie hervorkehren. Ebenso können mit Durchbrechungen, Aufbauten oder mit der Einbeziehung des Realraumes durch Spiegel, Glas und Aussparungen gute Lösungen erzielt werden.

Von den drei, dem Auge zugänglichen, grundlegenden Eigenschaften Ausdehnung, Helligkeit und Farbe ist für die Erfassung der Realität, hinsichtlich der Wahrnehmung von Plastik, der erste Aspekt, die Ausdehnung der Wesentlichste. Tast-, Augen- und Raumsinn sind bei der Betrachtung eines dreidimensionalen Kunstwerks immer gemeinsam angesprochen. Im Zusammenhang mit der Eigenschaft Ausdehnung steht die Interpretation der stets zusammenwirkenden plastischen Gestaltungsmerkmalen: Gesamtvolumen, Umriss und Oberfläche. Das Gesamtvolumen kann geschlossen oder stark gegliedert sein.

---

<sup>37</sup> Ebenda, S.277-280.

Der Umriss erscheint blockbetonend ruhig, bewegt oder ausladend. Die Oberfläche kann glatt, hochpoliert, graphisch geritzt oder bloß strukturiert sein.

Für die Malerei ist der dritte Aspekt, die Farbe, wichtig und entscheidend. Die Farbgestaltung, als ein Qualitätsmerkmal und die Schaffung von unzählig vielen Farbverhältnissen, ist das oberste Ziel in der Malerei. Die Farbe selbst spielt in der Plastik eine untergeordnete Rolle, aber das Licht- und Schattenspiel beeinflusst die Wahrnehmung der Plastik. Allerdings erweist sich die Plastik stärker von den gegebenen Lichtverhältnissen abhängig, da sie nicht selbst Licht „enthält“, wie die Malerei.<sup>38</sup>

Die Plastik konzentriert sich mehr auf Greifbares und ist weniger erzählerisch angelegt als die Malerei, weil sie an die Beschaffenheit des Materials gebunden ist und dadurch in der Quantität des Darstellbaren begrenzt ist. Die Bildhauerei steht durch ihre haptische Präsenz der Wirklichkeit um einen Grad näher als die Flächenkunst, die – ihren Wesensbedingungen gemäß – Körper und Raum nur in der Zweidimensionalität vortäuschen kann.<sup>39</sup>

## **Die Porträtbüste**

### **Begriff und Entstehung**

Der Begriff *Porträtbüste* umfasst die Begriffe *Büste*, eine bestimmte Darstellungsform und *Porträt*, einen bestimmten Darstellungsgegenstand. Dabei ist wesentlich, dass Porträts nicht unbedingt an die Büstenform gebunden sind, während sich Büsten normalerweise auf das Thema Porträt beschränken. Zur Entstehung der Büste gibt es unterschiedliche Thesen. Allgemeine Übereinstimmung herrscht darin, dass man in der Büste, als einer gattungsspezifischen Ausprägung der Bildhauerei, eine Römische Erfindung zu sehen habe. Es gibt zwar unterschiedliche Vorläufer wie zum Beispiel hellenistische Halbfiguren, etruskische Deckelfiguren, Hermen und Wachsmasken, doch in der griechischen Antike war die Porträtbüste als selbständige

---

<sup>38</sup> Merkel 1995, S. 31.

<sup>39</sup> Merkel 1995, S.31.

Darstellungsform kaum bekannt.<sup>40</sup> Die Griechen bevorzugten in ihrer Kunst das ganzfigurige Porträt, die Unversehrtheit des Körpers. Gundolf Winter sieht durch das Auseinanderbrechen von Gattungsindividualität und personaler Individualität, von Mensch und Gesellschaft im Hellenismus und besonders in römischer Zeit, als Folge die Herausbildung der Büstenform.<sup>41</sup>

### **Das Problem des Fragmentarischen**

Porträtbüsten beschränken sich auf die Wiedergabe des Kopfes, auf den aussagekräftigsten und individualistischsten Teil des Körpers, wobei der wiedergegebene Körperabschnitt für den ganzen Menschen steht – Pars pro toto. Pars pro toto bedeutet jedoch nicht nur die gesamte Figur im oberen Körperabschnitt zu repräsentieren, sondern auch Ganzheit im Teilstück, das heißt, die Büste darf nicht den Eindruck des Unvollendeten hervorrufen. Bei einem gemalten Kopfporträt ist die Gefahr fragmentarischer Wirkung wesentlich geringer. Die Partialität des Körpers ist hier nicht unmittelbar physisch präsent, wie in der Plastik, sondern nur illusionistisch auf der Bildfläche. Außerdem unterstreicht der Bildrahmen den Ausschnittcharakter der Darstellung; das Bild wirkt als Fenster, über dessen Rahmen hinaus man sich das Dargestellte leicht fortgesetzt denken kann.<sup>42</sup>

Beim plastischen Porträt erweisen sich die Stellen, an denen die Darstellung unvermittelt aufhört, als problematisch. Je nach Epoche und Zeitgeschmack haben die Bildhauer eine ganze Reihe von Methoden entwickelt, die heiklen Stellen möglichst unauffällig erscheinen zu lassen. Die verschiedenen Kunstgriffe reichen vom Verdecken und Überspielen der Büstenbegrenzung mittels geschickt angeordneter Draperien bis hin zur beabsichtigten Betonung des Torsohaften. Solche torsohafte oder künstlerisch unvollendete Formen unterstützen einerseits den fragmentarischen Charakter, andererseits heben sie den Artefaktcharakter des Kunstobjekts hervor, der auf natürliche Weise dem Problem der Unvollkommenheit entgegenwirkt. Wie immer die Lösungen im einzelnen erscheinen mögen, eine

---

<sup>40</sup> Winter 1985, S.15.

<sup>41</sup> Ebenda, S.44-46.

<sup>42</sup> Junker/Schubert 1997, S.17.

latente Spannung zwischen Fragmentform und Ganzheitsvorstellung bleibt stets ein wenig spürbar.<sup>43</sup>

### **Traditionelle Büstentypologie**

Versucht man die verschiedenen Büstenformen in typologische Gruppen zu ordnen, so bieten sich zunächst, Ursula Merkel folgend, drei prinzipielle Porträtarten zur Unterscheidung an: die kubisch abschließende Hermenbüste, die mit rundem oder ovalem Brustabschluss auf einem Sockel ruhende Porträtbüste und das plastische Halbfigurenporträt. Vorwiegend sind diese Büstenformen auf Vorbilder der römischen Antike, eine der Hauptepochen der Gattung, zurückzuführen, wobei die dritte Form ihre charakteristische Ausprägung erst in der Renaissance erhielt. Zusammen bilden sie ein Formenrepertoire aus dem heraus sich im Laufe der Zeit neue Lösungsmöglichkeiten entwickelten.<sup>44</sup>

Die erste Grundform, die kubisch abschließende Hermenbüste, entwickelte sich aus der antiken griechischen Herme und ist eine römische Reduktion davon. Der würfelförmige Block, aus dem Kopf und Hals herauswachsen, wird seitlich von vertikalen, die Schultern abschneidenden Flächen begrenzt und übernimmt zugleich die Funktion des Sockels (Abb. 1). Die zweite Form, welche in den unterschiedlichsten Varianten zu finden ist, bildet die meist auf einem kleineren Sockel ruhende Büste mit rundem oder ovalem Brustabschluss. Der Umfang des dargestellten Brustabschnitts kann, wie bereits erwähnt, sehr variieren vom knappen, kurz unterhalb der Schlüsselbeine endenden Hals- und Brustausschnitt über Zwischenstufen bis hin zum repräsentativen Brustbildnis, das der bevorzugte Typus des römischen Herrscherporträt gewesen war (Abb. 2, Abb. 3). Der dritte Grundtypus, das plastische Halbfigurenporträt, lässt sich auf eine bestimmte Büstenform der italienischen Renaissance zurückführen, die wiederum von mittelalterlichen Büstenreliquiare ableitbar ist und erstmals im profanen Bereich des florentinischen Quattrocentos aufgetreten ist.<sup>45</sup> Im Gegensatz zu den beiden anderen Grundformen können bei dieser Form Arme und Hände zusätzlich als Ausdrucksträger dargestellt werden. Oberkörper und Arme sind dabei in

---

<sup>43</sup> Ebenda, S. 18-20.

<sup>44</sup> Merkel 1995, S. 38.

unterschiedlicher Brusthöhe horizontal durchschnitten und stehen mit ihrer ganzen Grundfläche auf einem waagrechten, plattenartigen Unterbau (Abb. 4). Der Fragmentcharakter tritt bei dieser Form am deutlichsten zu Tage, weil die Körperbegrenzung, der Schnitt abrupt erfolgt und nicht ästhetisch vermittelt wird wie bei den anderen Grundtypen.

Das Variationsspektrum der Porträtbüste ist im Vergleich mit anderen künstlerischen Aufgaben, trotz aller Möglichkeiten, sehr eingeschränkt und daher sind formalästhetische Entscheidungen des Künstlers, zum Beispiel Kopfhaltung, Blick und Körperachsen, aber auch die Materialfrage sehr signifikant und prägen entscheidend das Kunstwerk.

## **Material und Eigenschaften**

Wahl, Charakter und Bearbeitungstechnik eines Werkstoffs haben in der Plastik, zum Teil mehr als in den anderen bildenden Künsten, eine besonders wichtige Stellung. Der allgemein empfundene Symbolwert eines Materials oder der individuell festgelegte Wert sowie die besondere Eignung zur Bearbeitung sind Gründe für die Nutzung oder Bevorzugung mancher Werkstoffe zu bestimmten Zeiten oder von einzelnen Künstlern. Die Semantik des Materials, zum Beispiel Dauerhaftigkeit, Kostbarkeit und Lebendigkeit stellte ebenso ein wesentliches Kriterium bei der Materialfrage dar.

Das bildhauerische Material ist selbst Ausdrucksträger und übt durch seine Eigenschaften einen entscheidenden Einfluss auf den künstlerischen Formungsprozess aus. Jeder Werkstoff hat einen eigenen Formspielraum und damit verbunden besondere Darstellungsmöglichkeiten. Denn es gibt kein Material, das die Wiedergabe aller vorhandenen plastischen Phänomene ermöglicht. Bestimmte Details und stoffliche Qualitäten, zum Beispiel Feinheit der Wimpern, Bartstoppeln oder durchsichtiges, lockeres Haar, können in keinem Material adäquat wiedergegeben werden. Materialkonsistenz und entsprechende Bearbeitungsweisen erzwingen immer wieder Vergröberungen, Reduktion oder auch das Weglassen feiner Details. Diese vom jeweiligen Material zugelassenen

---

<sup>45</sup> Ebenda, S. 39.

beziehungsweise geprägten Formen engen einerseits die authentische Abbildung ein, andererseits bieten sie die Möglichkeit, das identisch nicht Abbildbare anzudeuten und indirekt zu repräsentieren. Trotz dieser Einschränkungen werden die räumlich-körperlichen Begebenheiten des Modells, Kopfvolumen und Oberflächenrelief vom plastischen Porträt noch am besten wiedergegeben. Andere Tastqualitäten, zum Beispiel der haptische Unterschied zwischen weicher Wange und harter Stirn aber auch die farbige Beschaffenheit<sup>46</sup>, können in der Porträtplastik noch schwieriger oder gar nicht dargestellt werden.<sup>47</sup>

Der von alters her tradierte und bevorzugte Werkstoff war in jener Zeit Marmor<sup>48</sup>, aber auch die Materialien Bronze<sup>49</sup> und Gips kamen zur Anwendung. Gips, Ton und Wachs, die weniger beständige Materialien, nutzte man vorwiegend für Entwurfskizzen und zur Herstellung des Modells. Das Herstellen des Modells war eine wichtige künstlerische Aufgabe, für den Bronzeguss unerlässlich und das Marmorwerk entstand durch Übertragung der Modellvorlage in den Stein. Jedoch wurde dem mühelos zu vervielfältigendem Gips und der rötlichen Terrakotta gerade im Bereich des plastischen Porträts eine ästhetische Eigenwertigkeit zu gestanden und gerne für Porträtbüsten verwendet. Besondere Eigenschaften, die leichte Formbarkeit und der warme Farbton der Terrakotta zum Beispiel, und damit verbunden spezielle Bearbeitungs- und Ausdrucksqualitäten, wurden zuweilen bei Künstlern hochgeschätzt. Der französische Bildhauer Jean-Antoine Houdon

---

<sup>46</sup> Im Mittelalter oder in der Barockzeit wurden Skulpturen bemalt oder man setzte ihnen Augen aus andersfarbigen Material ein, um eine größere Realistik und Ausdruckssteigerung zu erzielen. Die naturalistischen Wachsporträts sind natürlich auch nicht zu vergessen. Hier wird auch im Stofflichen ein Optimum an Naturalismus angestrebt, bis hin zur Ausstattung der Plastik mit Glasaugen, echtem Haar und realen Kleidungsstücken. Vgl. H. D. Junker und P. Schubert, Porträtplastik, Ein Arbeitsbuch, Berlin 1997, S. 14 und Kahr 2006.

<sup>47</sup> Junker/Schubert 1997, S. 14.

<sup>48</sup> Marmor ist ein durch Metamorphose aus sedimentiertem, meist dichtem Kalkstein entstandenes körnig kristallines Gestein. In reiner Form ist Marmor weiß, kann aber durch Verunreinigungen zum Beispiel von Eisenverbindungen gelb, rötlich oder bräunlich, von Kohlenstoff grau und schwarz oder von Serpentin grün gefärbt sein. Marmor ist gut bearbeitbar, schleif- und polierfähig, meist auch frostbeständig und daher wird beziehungsweise wurde er gern als Bau- und Bildhauerstein verwendet. Schon im antiken Griechenland wurde weißer Marmor, von der Insel Naxos oder der Insel Paros für Skulpturen herangezogen. Carraramarmor (Toskana) wurde vorwiegend in der römischen Kaiserzeit und in der Renaissance abgebaut und diente als bevorzugtes Bildhauermaterial. Vgl. Lexikon der Kunst, 4, München 1996, S. 566.

<sup>49</sup> Bronze ist eine Legierung, die zur Mehrheit aus Kupfer besteht (75-90%); zugesetzt ist Zinn, manchmal auch Blei und Zink. Gegenüber anderen Materialien besitzt Bronze eine Reihe von Vorteilen. Sie lässt sich gut schweißen und löten und kann auch nach dem Guss noch geringfügig verformt werden. Außerdem besitzt

arbeitete gerne mit diesem Material, zahlreiche Werke belegen diese Vorliebe. Marmorbüsten hingegen wurden überwiegend als Unikate angefertigt, da die Beschaffung, die Kosten und die Bearbeitung doch sehr aufwendig waren.

Verschiedene Begebenheiten führten dazu, dass ein anderes, bereits bekanntes Material zu dieser Zeit im künstlerischen Bereich wieder entdeckt und für die Herstellung von Skulpturen, Monumenten, Gebrauchsgegenstände und Schmuck verwendet wurde, nämlich *Eisen*.

## **Exkurs: Der Eisenkunstguss**

Eisen, das bereits um 1000 v. Chr. in Europa bekannt war und eine große Rolle spielte, wurde erst im 14. Jahrhundert als Gusseisen für Großformen verwendet. Man stellte zunächst Geschützrohre aber auch Kirchenglocken, Mörser, Grabplatten und Werkzeug her. Im 16. Jahrhundert begann man mit der Erzeugung kunstvoll verzierter Ofenplatten, die besonders in Deutschland beliebt waren. Die Bearbeitung des Eisens, das Gießen, Schmieden, Schneiden, Radieren und Gravieren stand in der Tradition vieler Länder. Die Popularitätswelle, der der Eisenkunstguss an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert unterworfen war, ging jedoch von Deutschland aus wobei technische, praktische, ästhetische und politische Gründe ausschlaggebend waren.<sup>50</sup>

Die im 18. Jahrhundert von England ausgehende Erfindung und Verwendung neuer Schmelzofentypen<sup>51</sup> ermöglichte die kostengünstige Massenproduktion von dünnflüssigem Roheisen, das für die Anfertigung von Kunstgüssen unbedingt erforderlich war. Der Aufbruch in ein neues technisches Zeitalter, der durch aufklärerisches Denken angeregt wurde, bedingte das Erproben neuer beziehungsweise alter Werkstoffe in verschiedenen Bereichen. Durch den Eisenkunstguss war es nun möglich, bis dahin teure Luxusgüter aus edlen Metallen

---

Bronze eine große Variationsbreite in der Oberflächengestaltung; glänzende und spiegelnde aber genauso stumpfe und raue Oberflächen sind möglich. Vgl. Junker/Schubert 1997, S.104.

<sup>50</sup> Schmuttermeier 1992, S. 7.

<sup>51</sup> Englische Erfinder arbeiteten an der Verbesserung der Gusstechnik und setzten erstmals schachtförmige Umschmelzöfen, in denen man größere Mengen von flüssigem Roheisen speichern, länger warm halten und besser durchmischen, mit dem wichtigen Zusatzmaterial, konnte ein. Man verwendete diese Flamm- oder

kostengünstig zu erzeugen und zu erwerben, und so die höfische und adelige Wohnwelt in den bürgerlichen Bereich zu übernehmen. Denn das einmal geschaffene Modell<sup>52</sup> für den Guss konnte beliebig oft ohne großen Schärfeverlust verwendet werden, womit der Eisenkunstguss von Anfang an für billige Vervielfältigung konzipiert war. Außerdem entsprachen die schwarz gefirnissten, schlichten Skulpturen, Reliefs und Geräte mit ihrem klassischen Aussehen dem Geschmack der Epoche. Das Vorhaben König Friedrich Wilhelm III. (1770-1840), seine Räume im Neuen Palais in Potsdam mit Ziergegenständen aus Eisenkunstguss auszustatten, fand sowohl beim Adel als auch beim Bürgertum gesteigerte Nachahmung. Die dadurch bedingte Förderung der Wirtschaft durch Hebung des Absatzes war von Friedrich Wilhelm III. bewusst angestrebt.<sup>53</sup> Eine weitere Komponente, die den Eisenkunstguss populär machte, zielte auf die nationale Gesinnung ab. Der Patriotismus erreichte anlässlich der Befreiungskriege (1813–1815) seinen Höhepunkt. Die Devise „Gold gab ich für Eisen“ wurde, gleichsam als Symbol des Verzichts, in die eisernen Ringe und Broschen eingraviert, die man in Anerkennung für die Abgabe von Edlerem erhielt.<sup>54</sup>

Wie bereits erwähnt spielte Deutschland eine bedeutende Rolle für die Verbreitung von Kunstgegenständen aus Eisen. Erstmals wurde im Jahr 1784 im Eisenwerk Lauchhammer, in Mark Brandenburg, eine Großplastik, die sogenannte Bacchantin, eine aus drei antiken Fragmenten zusammengesetzte Statue gegossen. Für den erfolgreichen Guss waren die Bildhauer Thaddäus Ignatius Wiskotschill (1753-1795) und der aus Tirol stammende Joseph Mattersberger (1754-1825)<sup>55</sup>, der Schüler von Johann Baptist Hagenauer in Salzburg war, verantwortlich.<sup>56</sup>

Der Erfolg der Königlich Preußischen Gießereien fand schnell Beachtung und demzufolge auch bald Nachahmer in den verschiedensten Gegenden, wie unter anderem in den Ländern der österreichischen Monarchie. Große Verdienste

---

Kupolöfen (nach einer Namensverwechslung mit dem englischen „Cupola-Ofen“ so genannt) bald in ganz Europa. Vgl. Ferner/Genée 1992, S.9.

<sup>52</sup> Der Berliner Stilarsky erfand eine Methode mit einem in mehrere Teile zerlegbaren Metallmodell. Die Segmente wurden in Formsand in einem Formkasten eingedrückt, die Negative mit Eisen ausgegossen. Das erlaubte eine große Anzahl von Güssen, das Modell blieb erhalten, das Verfahren wurde dadurch viel billiger. Vgl. Ferner/Genée 1992, S. 13.

<sup>53</sup> Schmuttermeier 2003, S.155.

<sup>54</sup> Schmuttermeier 1992, S.7.

<sup>55</sup> Künstlerbiographien, S. 89.



müssen dabei Rudolf Graf Wrba (1761-1823) (Abb. 5), dem Besitzer des Eisenwerkes Horowitz (Horovice) zugesprochen werden. Auf Grund seiner einschlägigen Kenntnisse, er studierte an der Bergakademie in Chemnitz und wegen seiner Beziehungen nach Preußen, erlebte das böhmische Eisenwerk Horowitz einen ungeheuren Aufschwung. Es stellte bereits ab 1790 qualitätsvolle Kunstgussobjekte her, die gleichrangig neben den preußischen Gussobjekten einzuordnen waren. 1823 wurde der Betrieb von seinem Sohn Eugen Graf Wrba übernommen, der die Produktion noch weiter steigerte. Im Bereich des heutigen Österreich gab es zwei weitere bedeutende Eisengießereien. Es waren dies das Gusswerk bei Mariazell in der Steiermark und die Firma von Joseph Glanz<sup>57</sup> in Wien.

Die Blütezeit des Eisenkunstgusses fällt kunsthistorisch gesehen in die Zeit des Klassizismus bis zum beginnenden Historismus. Stilistische Vorbilder wurden der klassischen Antike und dem Mittelalter entlehnt. Antike Werke waren durch Originale, Gipsabgüsse, graphische Vorlagen, wie Zeichnungen und Stiche bekannt. Später gab es auch gotisierende Einflüsse, die sich durch die vom erstarkenden Bürgertum getragene Wiederentdeckung des Mittelalters erklären lassen. Kunstwerke bedeutender Bildhauer wie zum Beispiel Johann Gottfried Schadow oder Christian Daniel Rauch wurden ebenfalls für den Eisenkunstguss adaptiert und dienten als Vorlagen. Die Originalmodelle nach denen ein Abguss erfolgte, waren zu dieser Zeit noch keineswegs urheberrechtlich geschützt, so dass zahlreiche Nachgüsse von verschiedenen Gießereien hergestellt werden konnten. Es galt keineswegs als unehrenhaft die Modelle anderer Gießereien zu übernehmen, nachzumachen und Änderungen daran vorzunehmen. Dies zeigt unter anderem auch das bereitwillige Versenden von Musterstücken an fremde Eisengießereien seitens der Königlich Preußischen Gießereien<sup>58</sup>.

Der Niedergang des Eisenkunstgusses fiel gerade in einen Zeitraum, der eine Rückbesinnung auf frühere Stile und Formen als ungeheuer bedeutsam erachtete.

---

<sup>56</sup> Ebenda, S.7.

<sup>57</sup> Joseph Glanz war Schüler von Christian Daniel Rauch, einer der bedeutendsten deutschen Bildhauer des Klassizismus, und arbeitete zunächst als Ziseleur an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin. 1831 kam Glanz nach Wien, wo er sich an der Wieden in der Ankergasse 508 niederließ. Vgl. Schmuttermeier 2003, S.156.

<sup>58</sup> Um 1815 wurden zum Beispiel Berliner Eisenkunstgüsse an Graf Wrba als Vorlagen geschickt. Vgl. Schmuttermeier 1992, S.8.

Der Aufbruch in eine neue Ära sollte jedoch von adäquaten Kunstwerken begleitet werden. Die schwarzen, bescheiden wirkenden Symbole des Verzichts waren nicht mehr zeitgemäß. Dazu kam eine wirtschaftliche Krise in der Eisenverarbeitung. Ab 1840 verlor der Eisenguss an Bedeutung und der Bronzeguss trat in den Vordergrund. Das Eisen wurde nun verstärkt für Eisenbahnschienen, Brücken- und Gebäudekonstruktionen verwendet.<sup>59</sup>

## **Die Zeit um 1800**

Das 18. Jahrhundert brachte wichtige Veränderungen in vielen Lebensbereichen hervor. Im politischen Bereich wäre die Staatsidee vom aufgeklärten Absolutismus zu erwähnen, im wirtschaftlichen Bereich ein langsames Reicherwerden der meisten europäischen Länder und im sozialen Bereich der Beginn der Auflösung der größten Schranken zwischen Aristokratie und Bürgertum, das zu einer Stärkung und Zunahme der Bedeutung der bürgerlichen Schicht führte. Im geistigen Leben gewann die neue Weltauffassung der Naturwissenschaften immer mehr an Boden, während gleichzeitig die Theologie ihre überragende Stellung im Kulturleben verlor und statt ihrer die Erforschung und Betrachtung des Menschen und der menschlichen Gesellschaft den Mittelpunkt des Interesses einnahmen.

Die Stärkung der mittleren Schichten der Gesellschaft, sie hatten nun auf Grund wirtschaftlicher und politischer Veränderungen mehr Geld und freie Zeit zur Verfügung, brachte eine Veränderung der Freizeitgewohnheiten mit sich. Die Literatur wurde ein wichtiges Mittel des sozialen Lebens aber auch das Amateurtheater und die häusliche Musik nahmen einen festen Platz, in der bürgerlichen Gesellschaft ein. Die Kunst, vor allem im Bereich der Architektur und der Bildkunst waren diesem Publikum zu nächst kaum zugänglich und nur als Gegenstände literarischer Diskussion greifbar. Das Ergebnis war, dass man die Kunst nach dem Modell der Dichtung beurteilte und Kunstprogramme aufstellte, denen einstweilen keine realen Kunstwerke entsprachen.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Schmuttermeier 2003, S.158.

<sup>60</sup> Zeitler 1954, S.186.

## Klassizismus – Die neue Kunstrichtung der Aufklärung

Die neue Kunstrichtung dieser Zeit, der Klassizismus, entwickelte sich aus dem Gedankengut des wissenschaftlich – künstlerischen Bereichs und nicht aus den weltanschaulichen Programmen der Kirche. In der Literatur wird er als Reaktion auf die künstlerischen Strömungen des Absolutismus, Barock und Rokoko, angeführt und im Zuge dieser brachte die neue Kunstauffassung viele Veränderungen mit sich. Die Autonomie des Kunstwerks begann im Klassizismus deutlich zu werden und damit im Zusammenhang stehend das Ende des Gesamtkunstwerks.<sup>61</sup> Das Element der Farbe wurde aus der Plastik und aus der Architektur verbannt und verlor an Bedeutung. Es sollte alles seinen Zweck haben, die Dinge bekamen nur dann ihren Sinn, wenn sie sich in ihrer Nützlichkeit begründen ließen. Klassizismus bedeutete aber auch Maß und Sitte. Dem Emotionellem und Bewegtem wurde nicht viel Raum gegeben, wie die Kunstwerke dieser Zeit deutlich zeigen. Charakteristisch für den Klassizismus ist schließlich der Umstand, dass er eigentlich als „bürgerlicher Stil“ bezeichnet werden könnte, erklärbar durch die soziologischen Veränderungen dieser Zeit. Zum Ersten entstand durch die Industrialisierung eine neue Gesellschaftsschicht, das Proletariat und erstmals trat der Mensch in der Masse in Erscheinung, es entstanden beispielsweise die ersten Zweckbauten und zum Zweiten erlebte die bürgerliche Gesellschaft einen Aufschwung, der auch im Bereich der Kunst zu erkennen ist.<sup>62</sup> Es entwickelten sich gleichzeitig neue Formprinzipien im Sinne der Natürlichkeit. Ein Suchen nach objektiver Schönheit, welche nur im Ideal zu finden ist, setzte ein und erfasste alle Aufgabengebiete der Kunst.

Die Theoretiker bekamen, einen in der Form vorher noch nie da gewesenen, großen Einfluss auf die zeitgenössische Kunstproduktion, der im Zusammenhang mit dem ausgeprägten Glauben an die erzieherische Wirkung der Kunst auf den Menschen zu sehen ist. Die theoretische Vorbereitung des Klassizismus, dessen Hauptphase zwischen 1770 und 1830 liegt, begann bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Die archäologischen Ausgrabungen in Herkulaneum und Pompeji ab

---

<sup>61</sup> Waissenberger 1978, S.11.

<sup>62</sup> Ebenda, S.12.

1738, begründeten Johann Joachim Winckelmanns systematische Erforschung des Altertums.

## **Kunsttheoretische Ansätze und Gedanken**

### **Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)**

Johann Joachim Winckelmann war ein deutscher Archäologe, Antiquar und Kunstschriftsteller. Er gilt als der Begründer der klassischen Archäologie und der neuen Kunstwissenschaft. Winckelmann wurde 1717 als Sohn eines Schuhmachers in Stendal geboren. Nach dem Schulbesuch studierte er Theologie und Medizin. Im Jahre 1755 übersiedelte er nach Rom, setzte sich intensiv mit der antiken Kunst auseinander und entwickelte seine Auffassung davon. Auf seinen vier Reisen nach Neapel und Pompeji recherchierte und sammelte Winckelmann Material für seine kunsthistorischen und archäologischen Schriften. Sein Hauptwerk „Geschichte der Kunst des Altertums“ erschien 1764 in Dresden. 1768 wurde Johann Joachim Winckelmann während seiner Reise nach Deutschland in Triest ermordet.

Bereits 1755 entstand Winckelmanns erste Schrift mit dem Titel „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“. Hierin äußert er seine neue Auffassung von der Antike und ihrer Kunst. Die Begriffe „Schönheit“ und „Freiheit“ sind eng mit Winckelmanns Bild des idealen Griechenlands verbunden und eben dieses Griechenland sollten die Künstler in ihren Werken wiedererschaffen helfen. Winckelmann verstand Kunst als Produkt von Kunst und Gesellschaft. Für ihn war die griechische Kunst gleichzusetzen mit Vollkommenheit. Er hob drei Eigenschaften hervor: die *schöne Natur*, das Klima und das Leben in Freiheit begünstigten seiner Meinung nach einen schönen Menschenschlag, der *edle Kontur* und die *Draperiegestaltung*, die eine Wahrnehmung des darunter liegenden Körpers erlaubte.<sup>63</sup> Mit der Vollkommenheit der griechischen Kunst ging für Winckelmann auch die ideale Form einher, daher stellte er die Nachahmung der griechischen Plastik über das Naturstudium. Er formulierte für die Kunst der griechischen Klassik ein wichtiges Postulat „Edle

Einfalt und stille Größe“<sup>64</sup>, welches für Künstlergenerationen und deren Werke vorbildhaft war.

Mit der Kunstgattung Porträt setzte sich Winckelmann explizit nicht auseinander. Daniel Spanke folgend, stellt Winckelmann in seine Schriften an den Beginn der Kunst das Nachahmen des einzelnen, das Porträt. Der Anlass des Porträts war die Schönheit des Darzustellenden, die gleichbedeutend mit dem Ruhm des Menschen war und nicht seine politische Wichtigkeit. In der weiteren Geschichte entwickelten sich die Griechen weiter und sie kamen zu einem Urbild, welches bloß im Verstande entworfene geistige Natur war. Das Porträt könnte nach Spanke ein überwundenes Stadium der Geschichte der Kunst sein, als die Griechen noch nicht vom Schönen im Einzelnen zur Bildung eines Begriffs der Schönheit gekommen waren. Spanke sieht Winckelmanns Einschätzung des Porträts als Gattung in der Tradition der Ablehnung, weil dieses nur stupides Handwerk, nicht aber originelle, geistige Erfindung sei und daher weitgehend mit dem „Schönheitsbegriff“ Winckelmanns nicht vereinbar ist<sup>65</sup>.

### **Joseph von Sonnenfels (1733/34 – 1817)**

Joseph von Sonnenfels war einer der profiliertesten, gleichzeitig aber auch umstrittensten Persönlichkeiten der österreichischen Aufklärung. Er wurde 1733 oder 1734 in Nikolsburg (Südmähren) geboren. Seine Familie, der Vater war Lehrer, ging später nach Wien, wo Sonnenfels zunächst Philosophie und Sprachen studierte und später auch die Rechtswissenschaften. Er war sehr um die Reform und Reinhaltung der Sprache bemüht und beschäftigte sich immer mehr mit aufklärerischen Kunsttheorien. Sonnenfels verfasste viele Reden und blieb vor allem als Staatsphilosoph, Rechtsreformer und Gesellschaftstheoretiker in Erinnerung. 1817 verstarb Joseph von Sonnenfels in Wien.<sup>66</sup>

1768 wurde von Sonnenfels auf Betreiben Jakob Schmutzers, Sekretär der Zeichen- und Kupferstichakademie in Wien. Am 23. September 1768 hielt er in einer außerordentlichen Versammlung seine Antrittsrede „Von dem Verdienste des

---

<sup>63</sup> J.J. Winckelmann 2002, S.42.

<sup>64</sup> Ebenda, S.43.

<sup>65</sup> Spanke 2004, S.180-189.

<sup>66</sup> Reinalter 1988, S. 1-6.

Porträtmalers<sup>67</sup>, in der er sein Anliegen, eine auch politisch nützliche Kunstausübung zu befördern und zu stärken, zur allgemeinen Wohlfahrt, betont.<sup>68</sup> Zunächst prangert Sonnenfels den niedrigen Rang des Porträtmalers gegenüber der Historien- und Landschaftsmaler an. Eine Ursache dieser Herabwürdigung sei die mangelnde Kompetenz, einer gewissen Klasse, zur Beurteilung der Kunstwerke. Er empfiehlt daher jungen Adeligen Reisen nach Rom, Neapel, usw. um dort Galerien, Villen und die Kunststätten berühmter Meister zu besuchen<sup>69</sup>. Sonnenfels macht somit den Kunstverstand zur Sache des Adels<sup>70</sup>. Die Eigenschaft der Ähnlichkeit des Porträts wird in Folge zum zentralen Thema seiner Rede. Sonnenfels unterscheidet einerseits eine historisch und staatspolitisch gerechtfertigte Ähnlichkeit, die er als Übereinstimmung sichtbarer Merkmale von Darzustellendem und Darstellung versteht und andererseits eine „gelehrte Ähnlichkeit“, die sich dann einstellt, wenn der Künstler die individuelle Schönheit der Idealen am nächsten bringt.<sup>71</sup> Er legt dem Porträt den nicht unbedingt künstlerisch motivierten Porträtauftrag zu Grunde und spaltet das Porträt in den Bereich der Gesichtsdarstellung und der „Nebentheile“. Gerade in diesen äußeren Teilen der Figur sieht Sonnenfels die künstlerische Freiheit verankert: „... in den äussersten Theilen der Figur ist er ein freyer Bürger der Kunst...“<sup>72</sup> und die Harmonie des Porträts liegt in der lieblichen Übereinstimmung aller Teile zum Ganzen.<sup>73</sup> Daniel Spanke sieht in Sonnenfels Rede verdeutlicht, dass die Qualitäten eines Personalbildes als Vergegenwärtigung eines Darzustellenden von den Qualitäten eines Personalbildes als Kunstwerk zu unterscheiden sind und dass „Kunst“ keine Eigenschaft von Gegenständen, sondern ein Rezeptionsmodus, der andere Qualitäten auch ausblenden kann, ist.<sup>74</sup>

---

<sup>67</sup> Sonnenfels 1786, S. 350-397.

<sup>68</sup> Spanke 2004, S. 189.

<sup>69</sup> Sonnenfels 1786, S. 355-357.

<sup>70</sup> Spanke 2004, S. 194.

<sup>71</sup> Sonnenfels 1786, S. 379-380.

<sup>72</sup> Ebenda, S. 381.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 395.

<sup>74</sup> Spanke 2004, S. 196-197.

### **Carl Ludwig Fernow (1763 – 1808)**

Carl Ludwig Fernow war ein deutscher Kunsttheoretiker und Bibliothekar in Weimar. In seinen frühen Lebensjahren war er als bildender Künstler tätig und galt als Verfechter eines strengen Klassizismus. Die „Römischen Studien“ entstanden während seines Aufenthalts in Rom zwischen 1795-1803 und wurden 1806-1808 in einer überarbeiteten Fassung veröffentlicht.<sup>75</sup>

Fernow unterscheidet in seiner Abhandlung zwei Begriffe von Schönheit, das *Naturschöne* und das *Kunstschöne*. Das *Naturschöne* bezieht sich auf die durch Auswahl gewonnene schönste aller möglichen Gestalten eines Darzustellenden, während das *Kunstschöne* die künstlerische Leistung der bildnerischen Umsetzung beurteilt. Da der Darzustellende kaum einer Naturschönheit gleichkommt muss der Künstler nach Fernow Maßnahmen der Idealisierung ergreifen. Die Harmonisierung der Gestalt bedarf der Anlehnung an ein ideales Bild, welches sich der Künstler durch die Annahme einer Idealform vorstellen kann. Der Künstler versucht das Porträt dem idealen Urbild ähnlich zu machen, gelingt ihm dies, ist er kein bloßer Kopist der Natur sondern vollbringt eine künstlerische Leistung. Die Bedeutsamkeit der Porträtkonzeption Fernows liegt, nach Nicola Suthor, in der Befreiung der Darstellung auf formaler Ebene. Durch die Eröffnung eines gewissen Spielraums und mit der Verpflichtung auf die Idealgestalt befreit sich der Künstler von der Kopistentätigkeit um der Schönheit in seinem Werk zu huldigen.<sup>76</sup>

### **Johann Kaspar Lavater (1741 – 1801)**

Johann Kaspar Lavater war ein Zürcher Pastor, Philosoph und Schriftsteller. In den Jahren 1775 – 78 erschienen die „Physiognomischen Fragmente“, deren vier Bände den letzten ernsthaften Versuch, eine Wissenschaft zu begründen, die den Charakter des Menschen aus seinen Äußerlichkeiten erkennen, darstellen. Die Wirkung dieses Werkes war seinerzeit enorm und selbst Kaiser Joseph II.

---

<sup>75</sup> Suthor 1999, S. 391.

<sup>76</sup> Ebenda, S. 395.

besuchte 1777 Lavater, um mit ihm über Physiognomik zu räsonieren.<sup>77</sup> Lavater ist in seinem Werk bemüht den Vorwurf der Willkürlichkeit des physiognomischen Urteils aufzuheben. Er will die Physiognomik als eine wissenschaftliche Methode psychologischer Charakteristik aus der anschaulichen Gestalt verstanden wissen.<sup>78</sup> Die Kopie der Natur, die vorher kunsttheoretisch stets abgewertet wurde, gilt bei Lavater als schwieriges Unterfangen und als positive Grundlage der Porträtkunst. Der Insektenmaler wird in seinem Fragment „Ueber die Poträtmahlerey“<sup>79</sup> zum Paradigma des Porträtmalers. Doch auch bei Lavater muss zur Kopie eine geistige Komponente kommen. Er rät dem angehenden Physiognomen, den zu analysierenden Menschen während des Schlafens zu beobachten und zu zeichnen, dadurch würde die Möglichkeit der Verstellung wegfallen. Die Totenmaske ist für Lavater die vollkommenste Abbildung des menschlichen Gesichts, da sie als das absolute göttliche Porträt zu begreifen ist.<sup>80</sup> Lavaters Abhandlungen sind theologisch motiviert und fokussieren auf eine Begegnung mit Gott beim jüngsten Gericht, der in dem Gesicht wie in einem Buch alle Sünden lesen kann.

Neben der großen Beliebtheit der „Physiognomischen Fragmente“ gab es zu jener Zeit auch bereits kritische Stimmen bezüglich Lavaters wissenschaftlichen Erkenntnissen. Mangelnde Seriosität und Weltfremdheit waren die Hauptpunkte der Kritiker.<sup>81</sup>

Diese, wenn auch verschieden motivierten, Kunsttheorien zeigen, dass der Mensch immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses der Gesellschaft rückte und die Kunst, als Medium der Lehre und Erziehung an Bedeutung gewann.

## **Die europäische Kunstlandschaft um 1800**

Die Nachahmung der Antike war nicht Selbstzweck sondern sollte als die Basis einer neuen Kunstrichtung im Sinne der Aufklärung verstanden werden. Den

---

<sup>77</sup> Suthor 1999, S. 380.

<sup>78</sup> Spanke 2004, S. 200.

<sup>79</sup> Suthor 1999, S. 379.

<sup>80</sup> Ebenda, S. 386.

<sup>81</sup> Ebenda, S. 381-388.



Künstlern des Klassizismus war in erster Linie daran gelegen, gedanklichen und ideellen Vorstellungen eine Idealform zu verleihen und einen allgemeingültigen künstlerischen Kanon durchzusetzen. Die Erfassung der inneren Schönheit und Wahrheit und damit verbunden die Idealvorstellung eines gewandelten Menschenbildes waren das angestrebte Ziel.

### **Die Akademie – Kunstschule und Kunstbehörde**

In den bedeutendsten europäischen Ländern, beispielsweise in Italien, Frankreich, Deutschland und Österreich, gab es Kunstakademien. Diese waren nicht nur Kunstschule und bildeten Künstler aus sondern auch Kunstbehörde, die Einfluss im Interesse des Staates nahmen.

Der Name Akademie kommt aus dem Griechischen, ein dem Academos geweihter Hain, in dem sich Gelehrte und Philosophen versammelt hatten um zu diskutieren und blieb die Jahrhunderte hindurch für gelehrte Runden erhalten. 1471 entstand in Florenz unter Lorenzo Magnifico erstmals eine Bildhauerakademie und wenig später folgte 1494 die „Accademia Vinciana“ in Mailand. In Wien errichtete Peter Strudel um 1690 auf eigene Kosten in seinem Wohnhaus eine „Academie von der Malerey-, Bildhauer-, Fortification-, Prospectiv- und Architecturkunst“, welche wohlwollend von Kaiser Leopold I. unterstützt wurde.<sup>82</sup> 1725 wurde Jacob van Schuppen (1670–1751) als Leiter der Wiener Akademie bestellt. Van Schuppen, der ihn Paris tätig war, stärkte den französischen Einfluss im künstlerischen Bereich und am kaiserlichen Hof. Die Akademie verfügte nun über drei Schulen (Architektur, Malerei und Plastik) und die Lehrer wurden vom kaiserlichen Hof bezahlt. 1766 errichtete der Kupferstecher Jacob Schmutzer (1733–1811) in Wien eine Zeichen- und Kupferstecherschule. Seine Lehrmethoden waren gegenüber denen der Akademie viel fortschrittlicher, zum Beispiel verstärktes praktisches Arbeiten. Schmutzers Schule wurde sehr beliebt und die Schüleranzahl stieg stetig. Folglich wurde 1772 unter der Führung von Fürst Kaunitz die Vereinigung der beiden Institute beschlossen. Drei grundsätzliche Gedanken prägten die Neuorganisation: die Verbesserung der theoretischen Bildung der Künstler, die Hebung ihres Geschmacks durch das Studium klassischer Werke und den Nutzen

der Künste für den Staat.<sup>83</sup> Der Protektor, das unmittelbare Oberhaupt der Akademie, jener Zeit Fürst Kaunitz und der Präsident des Rates Joseph Freiherr von Sperges konnten selbst bedeutenden Einfluss auf die künstlerische Fragen nehmen. Den Rat der Akademie bildeten Künstler und gebildete Kunstliebhaber, sodass die Interessen des Staates, der gebildeten Schicht und der Künstler vertreten wurden und sich auch verbinden konnten. Winckelmanns Lehre erschien das richtige Fundament für die Erneuerung der Künste und es ist bezeichnend, dass die finanziellen Mittel für die zweite Ausgabe des Werkes Winckelmanns „Kunst des Altertums“, von Johann Fries, einem „bürgerlichen“ Kunstliebhaber und nicht vom Hof zur Verfügung gestellt wurde. Mit der Neuorganisation der Akademie folgten auch Reformen in der Lehre. Man orientierte sich nach Rom, das Studium der Antike und der großen Meister der Renaissance wie Raffael, Reni, Correggio wurden vorgeschrieben. Ebenso würden bereits ausgebildete Künstler gefördert und Stipendien für Romreisen zur Verfügung gestellt werden. Die auf Staatskosten geschulten Künstler sollten im Sinne des Josefinismus ihre Kunst in den Dienst des Staates stellen und ihr guter Geschmack Vorbild für die Bevölkerung sein.<sup>84</sup> Das mittelalterliche Zunftwesen hatte aufgehört zu bestehen und musste dem akademischen Lehrbetrieb Platz machen. Jeder Künstler musste sich nun durch die Vorlage einer Aufnahme- oder Preisarbeit ein Schutzzeugnis zur Ausübung seiner Kunst erwerben.<sup>85</sup>

Die klassizistische Richtung erfasste alle Bereiche der Kunst, doch die führende Stellung kam der Skulptur zu. Denn nur die Bildhauerei konnte die Aufgabe erfüllen, die menschliche Gestalt nicht nur abzubilden, sondern auch zu verkörpern, worauf schon Winkelmann hingewiesen hatte. Auch die Porträtbüste erfreute sich nun besonderer Beliebtheit und stieg in der Wertschätzung<sup>86</sup>, obwohl sie in der Gattungshierarchie der klassizistischen Kunst nie wirklich die erste Stellung erreichte.

---

<sup>82</sup> Geschichte der Stadt Wien 1970, S. 166-167.

<sup>83</sup> Heinz 1980, S. 181-182.

<sup>84</sup> Schemper 1995, S. 247.

<sup>85</sup> Geschichte der Stadt Wien 1970, S. 168.

## **Soziologische Aspekte des plastischen Porträts**

Das plastische Porträt war nicht zu allen Zeiten ein bevorzugtes Sujet im Bereich der Bildhauerei. Als seine sogenannten Blütenzeiten gelten nach Waetzold die Epochen des Hellenismus, der römischen Republik- und Kaiserzeit, der Renaissance und des 19. Jahrhunderts.<sup>87</sup> Die hochentwickelte Bildnisplastik des 18. Jahrhunderts in England und Frankreich darf in dieser Aufzählung natürlich nicht vergessen werden.

Bis zur Zeit der Französischen Revolution zählte die Bildhauerei und alle ihre Aufgabengebiete zu den Dingen, die der herrschenden Schicht, der Aristokratie und der Kirche vorbehalten waren. So wurde die Porträtbüste, auch auf Grund ihrer Eigenschaften, beispielsweise die Funktion des Stellvertreters oder der Anspruch auf Dauerhaftigkeit, immer gerne als achtungsgebietende Herrscherdarstellung verwendet. Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert und im 19. Jahrhundert änderte sich das. Das Bürgertum gewann an Bedeutung und nahm auch immer mehr Einfluss auf die Entwicklung der plastischen Kunst in dem es die Rolle des Auftraggebers übernahm. Diese Entwicklung, dass die Porträtbüste nicht primär an eine religiöse oder offizielle Funktion gebunden war, hatte ihren Ausgangspunkt in den schon oben genannten, geistesgeschichtlichen Veränderungen dieser Zeit. Die Antike wurde zunächst, vorwiegend von Vertretern des aufgeklärten Bürgertums, als Vorbild und nachahmenswertes Zeitalter proklamiert. Die Kunst der griechischen Antike schien die Maximen des menschlichen Abbilds der Aufklärung – Ethos, Natürlichkeit und Schönheit – in idealer Weise zu verwirklichen. Im Mittelpunkt jener Erneuerung der Kunst stand daher die Rezeption der Antike um ein vollkommenes Menschenbild zu schaffen. Ebenso unterstrichen das ausgeprägte Repräsentationsbedürfnis des aufstrebenden Bürgertums, ein ausgeprägter Hang zum Individualismus und auch der Glaube an die vorbildhafte Wirkung des Bildes in der Kunst, die wachsende Bedeutung des plastischen Porträts. Das Porträt und das Denkmal, im kleineren Rahmen gesehen, welche vormals rein dynastische Repräsentationsformen waren, zählten nun zu jenen Aufgabengebieten, in denen der bürgerliche Auftraggeber am

---

<sup>86</sup> Porträtbüsten wurden beispielsweise als Aufnahmestücke an die Akademie zu gelassen.

<sup>87</sup> W. Waetzold 1908, S. 135.

häufigsten im Bereich der Bildhauerei in Erscheinung trat. Sammlungen plastischer Porträts erfreuten sich außerordentlicher Beliebtheit und die Porträtbüste selbst, als Requisit bürgerlicher Wohnkultur, war nicht mehr wegzudenken.<sup>88</sup> Durch die Reproduktion von Porträts bedeutender Persönlichkeiten erreichte das plastische Porträt eine hohe Quantität, wodurch kostengünstige Reproduktionen und neuartige Vervielfältigungstechniken (Eisen, Gips, Blei) Konjunktur hatten.<sup>89</sup>

Das steigende Interesse an der Kunstform der Porträtbüste führte im Laufe der Zeit zu einer Auseinandersetzung mit der Frage nach der Vereinbarkeit von Individualität und Idealität im Bildnis. Es musste ein Kompromiss zwischen der Vermittlung von Individualität, der das Porträt verpflichtet ist, und dem Idealitätsanspruch, den die klassizistischen Kunsttheorien forderten, zu finden. Die Tendenz ging folglich dahin, die natürliche Erscheinung des Porträtierten, seine Größe und Bedeutung durch die Harmonie der Formen dem Betrachter näher zu bringen, wobei unvorteilhafte Züge abgeschwächt oder unterdrückt wurden. Der Künstler war demnach bei seiner Arbeit angehalten einen Konsens zwischen der von der Natur vorgegebenen Individualität und der klassizistischen Idealität des Porträtierten zu finden und darzustellen<sup>90</sup>.

### **Canova, Thorvaldsen und Trippel**

Antonio Canova (1757-1822) und Bertel Thorvaldsen (1770-1844) gelten als die Hauptvertreter der klassizistischen Bildhauerei. Sie lebten und arbeiteten vorwiegend in Rom. Beide unterhielten große Werkstätten und waren Vorbilder für viele Künstler jener Zeit. Canova galt am Beginn des 19. Jahrhunderts als die Autorität auf dem Gebiet der Bildhauerei in ganz Europa. Thorvaldsen, der der Skulptur eine neue Wendung gab und damit eine der wichtigsten Entwicklungsstränge für die Skulptur des späten 20. Jahrhunderts einleitete, wird oft auf schmerzliche Art außer Betracht gelassen.<sup>91</sup> Beide Künstler führten zahlreiche Aufträge für Denkmäler, Porträtbüsten und andere umfangreiche Werke aus und prägten entscheidend das Kunstgeschehen.

---

<sup>88</sup> Merkel 1995, S. 43.

<sup>89</sup> Merkel 1995, S. 44.

<sup>90</sup> Ebenda, S. 48-49.

<sup>91</sup> Licht 1992, S. 45.

Thorvaldsens Bildnisstil, die Betonung des Konturs und die glatte, geschlossene Form, wurde stets als signifikantes Beispiel für die Porträtauffassung in der Blütezeit des Klassizismus bewertet.<sup>92</sup> Als vorbildlich galt damals die Beruhigung und Glättung der Formen und die Abschwächung individueller Merkmale, die mit einer glaubwürdigen Idealisierung verbunden werden sollten (Abb. 1). Canovas Selbstbildnis (Abb. 2) zeigt den Unterschied im Porträtstil der beiden Künstler. Sein Selbstbildnis wirkt dynamischer, die leichte Wendung des Kopfes und der leicht geöffnete Mund vermitteln einen situationshaften Ausdruck und die plastischen Formen sind idealisiert und ins Heroische gesteigert. Canova bewahrt trotz des prägenden antiken Vorbilds eine Erinnerung an die bewegten, raumgreifenden Formen des Spätbarocks und Rokokos, wogegen Thorvaldsen durch seine klaren und reliefhaften Umrisslinien und seine „stillen“ Bildwerke beeindruckt.<sup>93</sup>

Die Unterschiede, nicht nur den Porträtstil betreffend, zwischen Canova und Thorvaldsen beruhen auf verschiedensten Begebenheiten. Die Persönlichkeit, die Religion, die Auftraggeber, der Umgang mit der Antike, die Erfahrung mit den Künsten, die handwerkliche Tätigkeit und die Einstellung zur Entwicklung der Skulptur sind bei Fred Licht ursächlich für die Differenzen im künstlerischen Schaffen der beiden bedeutenden Bildhauer.<sup>94</sup>

Canovas außergewöhnliche Beliebtheit und Wertschätzung außerhalb Italiens begann in Wien. Josef Johann Graf Fries erwarb 1787 Canovas erstes römisches Werk „Theseus' Sieg über den Minotaurus“ und stellte die Marmorgruppe im Palais seines Vaters am Josephplatz auf. Zwei Aufenthalte des Künstlers in Wien 1798 und 1805 förderten Kontakte zu Hof, Akademie und adeligen Kunstliebhabern. Canova, der die Unabhängigkeit als freier Künstler bevorzugte, war nicht bereit in Wien als Hofkünstler zu bleiben.<sup>95</sup> Er hatte stets gute Kontakte zum Kaiserhaus, er fertigte beispielsweise im Auftrag von Franz I. eine Porträtbüste (Abb. 6) an und unterstützte die Stipendiaten der Wiener Akademie, Leopold Kiesling und Johann Nepomuk Schaller, in dem sie Zugang zum Atelier Canovas hatten.<sup>96</sup> Zu den wichtigsten Bewunderern und Mäzenen Canovas, neben dem Haus Habsburg und

---

<sup>92</sup> Merkel 1995, S. 49.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 51.

<sup>94</sup> Licht 1992, S. 45-51.

<sup>95</sup> Schemper 2002, S. 447.

<sup>96</sup> Geschichte der Stadt Wien 1970, S. 188.

Napoleon und seiner Familie, zählten Fürst Metternich und Fürst Nikolaus II. Esterhazy.<sup>97</sup>

Thorvaldsen kam erst im Jahr 1797 nach Rom und bezog sein erstes Atelier. Canova war der Kunst Thorvaldsens keineswegs unaufgeschlossen. Er machte den Dänen mit dem englischen Bankier und Sammler Thomas Hope bekannt, der nach einem Besuch in dessen Atelier einen „Jason“ aus Marmor bestellte.<sup>98</sup> Aber auch Thorvaldsen hatte Kontakt zu Fürst Metternich und Fürst Esterhazy und beide zählten zu seinen Auftraggebern. Metternich bestellte bei ihm eine Porträtbüste (Abb. 7), welche heute im Thorvaldsen - Museum in Kopenhagen zu finden ist.<sup>99</sup> Durch die Vermittlung Metternichs, erhielt er den Auftrag zur Errichtung eines Denkmals zu Ehren Fürst Schwarzenbergs, der 1820 verstorben war. Thorvaldsen fertigte dafür ein Gipsmodell an, welches leider in Wien nicht zur Ausführung kam.<sup>100</sup>

Alexander Trippel (1744-1793), der oft in Vergessenheit gerät, gehörte ebenfalls zu den bedeutenden Bildhauern des beginnenden Klassizismus. 1776 ließ er sich, nach elf Jahren in London, in Rom nieder und eröffnete ein privates Zeichenatelier, welches gerne von zahlreichen Künstlern besucht wurde. Seine Werke beeinflussten viele Künstler, unter anderem Franz Anton Zauner (1746-1822) und Daniel Rauch. Aber auch Thorvaldsen erhielt Anregungen von Trippel, zum Beispiel für sein Schwarzenbergdenkmal von 1821.<sup>101</sup> Alexander Trippel versuchte mit Hilfe von Christian von Mechel, ein Schweizer Kupferstecher und Kunstagent, in Wien Fuß zu fassen. Dies wurde einerseits durch die vielversprechende Entwicklung Zauners und andererseits durch ungeschicktes Agieren Trippels verhindert.<sup>102</sup>

Die Wiener Bildhauer und Rompensionäre konnten sich dem Einfluss von Canova, Thorvaldsen und Trippel nicht entziehen. Aber nicht nur die Hauptvertreter des Klassizismus waren Vorbilder sondern der Kontakt zu anderen europäischen Künstler beeinflusste das künstlerische Schaffen der Wiener Künstler.

---

<sup>97</sup> Schemper 2002, S. 448-449.

<sup>98</sup> Licht 1992, S. 45.

<sup>99</sup> Schemper 2005/02, S. 73.

<sup>100</sup> Geschichte der Stadt Wien 1970, S. 189.

<sup>101</sup> Ebenda, S. 189.

<sup>102</sup> Schemper 1995, S. 247-250.

## **Exkurs: Bedeutende europäische Künstler**

### **Jean-Antoine Houdon (1741-1828)**

Houdon war in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die führende Bildhauerpersönlichkeit in Frankreich. Sein Stil ist gekennzeichnet durch eine realitätsnahe Wiedergabe und individuelle Charakterisierung der Dargestellten. Ursula Merkel stellt fest, dass Houdons Werke in einer Art Synthese sowohl Stilelemente des barocken Erbes als auch des aufkommenden Klassizismus in sich vereinen.<sup>103</sup>

Houdon verfügte über eine ausgeprägte Begabung, die genaue Beobachtung und Deutung eines anderen Menschen, die für seinen Porträtstil wichtig waren. Aber auch seine Lehrer Jean Baptiste Lemoyne und Jean Baptiste Pigalle prägten ihn entscheidend. Von ihnen übernahm Houdon bestimmte Darstellungsprinzipien, mit denen der Eindruck von Lebendigkeit suggeriert werden sollte, zum Beispiel die Kopfwendung oder die aufwendige Bearbeitung der Augen (Abb. 8).<sup>104</sup> Houdons Flexibilität im Umgang mit Kostüm und Haartracht, er bot von ein und demselben Porträt verschiedene Varianten an, um den Geschmack des Auftraggebers Rechnung zu tragen, zeigt, dass seine Werke im Übergangsbereich von Rokoko zum Klassizismus liegen. Diese sehr ökonomische Einstellung, erklärt seine Vorliebe für den Werkstoff Ton, der einerseits seinem detailgetreuen, bewegten Porträtstil entgegenkommt und andererseits die Herstellung verschiedener Varianten relativ leicht ermöglicht.

Seine fruchtbarsten Jahre liegen zwischen 1770 und der Französischen Revolution. Zu seinen Auftraggebern zählten intellektuelle und politische Persönlichkeiten der Aufklärung, also eher Repräsentanten der bürgerlichen Schicht. Die Mitglieder des französischen Hofes zeigten nur zurückhaltendes Interesse an seiner Kunst.<sup>105</sup>

Houdon, der oft wegen seiner Detailtreue und seiner mangelnden idealisierenden Überhöhung kritisiert wurde, war dennoch für die römische beziehungsweise englische Porträtplastik wichtig. Büsten des englischen Bildhauers Christopher

---

<sup>103</sup> Merkel 1995, S. 51.

<sup>104</sup> Ebenda, S. 52.

Hewetson und auch die Sonnenfelsbüste von Franz Anton Zauner erinnern an Houdon.

### **Johann Gottfried Schadow (1764-1850)**

Das Porträt in der französischen Bildhauerei hatte eine viel stärkere Tradition aufzuweisen als in Deutschland und erst am Ende des 18. Jahrhunderts erlangte die Porträtplastik hier größere Bedeutung. In Berlin, natürlich mit den Namen Schadow und Rauch verbunden, begann sich relativ spät, am Beginn des 19. Jahrhunderts, eine international angesehene Bildhauerschule zu entwickeln.

Schadow war ein Vermittler zwischen dem Erbe des Spätbarocks und den klassizistischen Tendenzen und nahm eine eigenständige künstlerische Position ein. Sein Lehrer war Jean Pierre Antoine Tassaert (1764-1850), der Leiter der Königlichen Bildhauerwerkstatt in Berlin, dessen Nachfolger er 1788 wurde. Zuvor war Schadow in Rom und lernt dort die Kunst Canovas und Alexander Trippels kennen. Allerdings war dem Bildhauer stets das Naturstudium und Individualität des Menschen wichtig und die Antikennachahmung kam erst an zweiter Stelle.

### **Christian Daniel Rauch (1777-1857)**

Daniel Rauch war der Schüler Schadows und seine Werke spiegeln den Hoch- und Spätklassizismus der deutschen Plastik wieder. Die Kunst Thorvaldsens prägte seinen Stil und mit dem Künstler selbst pflegte Rauch über Jahre in Rom eine freundschaftliche Verbindung.<sup>106</sup> Rauchs Porträtbüsten sind meist durch eine idealistisch, antikisierende Gesamtanlage der Werke bestimmt.

Bei der Gegenüberstellung der Goethe-Büsten von Rauch (Abb. 9) und Schadow (Abb. 10) werden deren unterschiedliche Porträtauffassungen deutlich erkennbar. Rauch wählt einen relativ kleinen, nackten Büstenabschnitt. Der Kopf Goethes ist nach rechts gewendet und die Physiognomie scheint ins Bedeutende gesteigert. Rauch verzichtet auf die Darstellung vieler Einzelheiten sondern er fasst wesentliche Formen zusammen. Durch die Kopfwendung wirkt das Porträt

---

<sup>105</sup> Merkel 1995, S. 54.

<sup>106</sup> Merkel 1995, S. 63.



lebendiger. Rauch gelingt es Ideal und Natur harmonisch zu verbinden. Bei Schadow sind Kopf und Oberkörper streng frontal wiedergegeben. Die Gesichtszüge sind starr und wirken undurchdringlich. Dieser Eindruck wird durch die strenge, sachliche Wiedergabe der zeitgenössischen Kleidung unterstrichen. Schadows Büste hinterlässt einen viel persönlicheren Eindruck, die Individualität steht im Vordergrund der Betrachtung.

## **Ausgewählte Werke aus dem Wiener Einflussbereich**

### **Johann Baptist Hagenauer (1732-1810)<sup>107</sup>**

Hagenauer war ein vielseitig begabter Künstler und er beherrschte die Materialien Holz, Stein, Metall und arbeitete mit Gips. Wichtig für seine Werke und entscheidend für die Wahl seiner Stilmittel war das soziale Umfeld seiner Lehrer und Auftraggeber, da er immer Impulse von außen brauchte.<sup>108</sup> Er arbeitete für das Salzburger Bürgertum, für den Hof des Fürsterzbischofs Schrattenbach und für die Wiener Akademie. Hagenauers Anteil am Schönbrunner Statuenensemble (1774-1779) ist hervorzuheben, da sich eine klassizistische Richtung erkennen lässt. Der Bildhauer grenzte sich stärker als die übrigen Mitarbeiter von Beyer ab und bemühte sich seinen persönlichen Stil einzubringen. In der letzten Phase seines Schaffens, in der Zeit als Direktor der Graveurakademie, befasste er sich im wesentlichen mit der angewandeten Ornamentik. Trotz eingeschränkter Möglichkeiten arbeitete Hagenauer in den achtziger Jahren in Gips und Marmor, wobei der Schwerpunkt seiner Produktion im Porträt lag.<sup>109</sup> Hagenauer beschäftigte sich wahrscheinlich schon als Schüler der Akademie mit dem plastischen Porträt und erlernte die Medailleurtechnik, das Wachsbossieren und das Schneiden in Metall. Sowohl diese Techniken als auch den Gips- und

---

<sup>107</sup> Siehe Künstlerbiographien, S. 85.

<sup>108</sup> Schemper 2006, S. 838.

<sup>109</sup> 1786 waren auf der ersten Ausstellung der Akademie von Hagenauer vier Marmormodelle und ein Gipsmodell einer Flora vertreten. Vgl. Schemper 2006, S. 858.

Metallguss gab er seinen Schülern, darunter Leonhard Posch und Joseph Mattersperger, weiter.<sup>110</sup>

Hagenauer vollzog eine rasante Entwicklung, vom süddeutschen Rokoko in seinen Lehrjahren über die barocke Formensprache zu ersten klassizierenden Lösungen bei seinen Schönbrunner Gartenfiguren und kann daher zu den Vertretern des Frühklassizismus in Österreich gezählt werden.

### **Wenzel Anton Fürst Kaunitz, Reliefmedaillon, 1781, Abb. 11**

Medaillon, D: 44cm

Hochrelief weißer Marmor, H: 28cm

Staatsarchiv

In einem vergoldeten Eichenlaubrahmen auf schwarzer Marmorplatte 51,5 x 53 cm befindet sich das Profilbildnis von Fürst Kaunitz. Es ist ein Hochrelief in weißem Marmor, die Buchstaben der Inschrift sind teilweise nach dem Stich ergänzt und es steht in der Tradition von Matthäus Donners Reliefmedaillons.<sup>111</sup> Der Dargestellte ist in scharfer Profilansicht gegeben und wendet seinen Blick einwenig nach oben. Das Medaillon weist eine barocke Oberflächenbearbeitung von glatt polierter Epidermis und rauer Lockenperücke auf, wobei der knappe Büstenabschnitt bereits klassizistischen Vorstellungen folgt. Möglicherweise entstand die Arbeit als Ehrengabe für Kaunitz anlässlich seines siebenzigjährigen Geburtstag und befand sich über der Eingangstür des Raumes A der Akademie, wie aus dem Werkverzeichnis Hagenauers seiner in der Akademie aufbewahrten Arbeiten hervorgeht.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Leonhard Posch wurde damit in Paris und Dresden erfolgreich. Joseph Mattersberger arbeitete in Dresden, Moskau und Breslau.

<sup>111</sup> Es existiert ein Stich aus dem Jahre 1786 von Joseph Matthias Schmutzer, der Abweichungen zwischen Stich und Marmorausführung erkennen lässt. Vgl. Schemper 2006, S. 858.

<sup>112</sup> Schemper 2006, S. 858.

## **Franz Xaver Messerschmidt (1736-1786)<sup>113</sup>**

Franz Xaver Messerschmidt ist eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten des 18. Jahrhunderts. Sein Werk wurde durch zwei Umstände entscheidend geprägt. Der erste ist zeitbedingt, denn er gehörte einer Generation an, die vom Wandel der Kunstanschauung nach der Jahrhundertmitte betroffen war. Messerschmidt war einer der wenigen Künstler, der qualitativ hochwertige Kunstwerke im Stile des Spätbarocks und des frühen Klassizismus hervorbrachte. Der zweite Umstand liegt im persönlichen Bereich. Der Künstler litt seit seinem 35. Lebensjahr an einer Psychose, die seine künstlerische Fähigkeit zwar nur bedingt beeinflusste, aber seine Laufbahn an der Akademie beendete.<sup>114</sup>

Auf seiner Studienreise nach Rom 1765 wurde Messerschmidt mit der internationalen Kunstszene, beispielsweise Jean Antoine Houdon, der zur gleichen Zeit in Rom weilte, und mit dem damals schon aktuellen Klassizismus konfrontiert.<sup>115</sup> Zurück in Wien blieb die Auftragslage des Bildhauers recht zufriedenstellend. Er schuf beispielsweise eine überlebensgroße Statue des im August 1765 verstorbenen Franz Stephan von Lothringen (Abb.12) oder im Jahr 1767 eine Büste des späteren Kaisers Joseph II. (Abb.13) noch im Sinne des höfischen Repräsentationsbildnisses. In den Jahren 1767-68 ist eine Umbruchstimmung in Messerschmidts Schaffen zu bemerken und es setzte allmählich eine Abkehr vom spätbarocken Porträttypus ein. In dieser Übergangszeit entstand noch einmal ein Werk im Stil des Rokokos, die Büste des Arztes Gerard van Swieten (Abb.14). Eine wichtige Rolle für die Neuorientierung seiner Bildniskunst spielte sicher die Umbruchstimmung an der Akademie in Wien. Hier sammelten sich die jüngeren Kräfte, um den Lehrbetrieb zu reorganisieren und die Kunst in klassizistische Bahnen zu lenken. Der Klassizismus wurde später für seine Lehrtätigkeit an der Akademie bestimmend und fiel zeitlich weitgehend mit seiner Krankheit zusammen. Seine Auftraggeber waren zu Beginn seiner Karriere neben Kaiserin Maria Theresia zahlreiche einflussreiche Persönlichkeiten des Wiener

---

<sup>113</sup> Siehe Künstlerbiographien, S. 90.

<sup>114</sup> Pötzl-Malikova 1982, S.7.

<sup>115</sup> Krapf 2002, S.22.

Hochadels später gehörten sie überwiegend Kreisen der bürgerlichen, aufgeklärten Gesellschaft an.

Messerschmidt setzte sich als erster, unter den Wiener Bildhauern, mit dem Klassizismus auseinander. In den Jahren 1769 - 1772 entstand eine Gruppe von Büsten, die nicht nur eine selbständige Gruppe in der Porträtkunst Wiens, sondern auch innerhalb des Werkes Messerschmidts bilden. Dazu gehören die Büste Franz von Scheyb (1769), die Büste Franz Anton Mesmer (1770), die Büste Christoph Kessler (1770 – 1771), diese ist verschollen und die Büste Gerard van Swieten (1770 – 1772).<sup>116</sup>

### **Franz von Scheyb, Porträtbüste, 1769, Abb.15**

Blei, Höhe 42 cm

Bez. am Sockel: Messerschmidt fecit

Sockel mit Aufschrift: FRANCISCUS / DE / SCHEYB

Wien Museum, Inv.-Nr. 95477

Die Porträtbüste des Historikers und Kunstschriftstellers Franz Christoph von Scheyb gilt als erstes repräsentatives Werk der plastischen Bildniskunst in Wien, in dem eindeutig der Einfluss des Klassizismus zum Ausdruck kommt. Messerschmidt legte diese Bildnisbüste mit zwei weiteren heute verschollenen Werken, als „Aufnahmestücke“ der Akademie vor und wurde damit erfolgreich aufgenommen.<sup>117</sup>

Der Büstenabschnitt ist ganz kurz und beschränkt sich auf die Halspartie. Der Kopf ist mit einem schlichten Kubus verbunden, der gleichsam den Sockel bildet. Kopf, Büstenabschnitt und Sockel korrespondieren miteinander und sind Teil des Gesamtaufbaus des Werkes. Messerschmidt konzentriert sich nur mehr auf das menschliche Antlitz und die Blickrichtung ist streng geradeaus. Die Epidermis wirkt wie gespannt und die Gesichtszüge sind dennoch weich modelliert. Die Augen haben einen leblosen Charakter und es sind keine Pupillen eingezeichnet. Damit ist der Blick des Porträtierten noch stärker entrückt und hat kein konkretes Ziel. Neu für die Wiener Bildhauerkunst ist die Darstellung einer Persönlichkeit ohne

---

<sup>116</sup> Pötzl-Malikova 1987, S.262.

Perücke. Das Fehlen einer Perücke kann gleichsam als Kennzeichen eines Aufklärers und Kunstschriftsteller bewertet werden. Das Zeichnerische tritt nur in der Gestaltung der Haare hervor, sie sind ganz fein ausgearbeitet und wirken wie mit einem Kamm gezogen.

Diese Form der Gestaltung war in Wien in jener Zeit und auch nicht später üblich und entspricht nicht den gewohnten Büstenkonzeptionen des Klassizismus. Messerschmidt hat seine Vorbilder eher unter den Porträts der republikanischen römischen Zeit gewählt als unter den für den Klassizismus so vorbildhaft wirkenden Porträts der Kaiserzeit.<sup>118</sup> Er griff schonungslos die individuellen Eigenheiten des Porträtierten heraus und seine Annäherung an den Klassizismus ist nicht von einem Streben nach Identität und Abstraktion getragen.

### **Franz Anton Mesmer, Porträtbüste, 1770, Abb.16**

Blei, Höhe: 47cm

Bez. am Sockel: ANTONIUS.MESMER / PHIL.ET.MED.DOCTOR /

F.MESSERSCHMIT. A1770

Privatbesitz, Wien

Die Büste Mesmers galt lange Zeit als verschollen, über deren Existenz gab es bis dahin nur einen Vermerk in einem Ausstellungskatalog aus dem Jahre 1867, und tauchte Anfang der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts wieder auf.<sup>119</sup> Es handelt sich wahrscheinlich um einen Privatauftrag von Mesmer an Messerschmidt, der bereits für ihn eine Brunnengruppe für sein palaisartiges Haus mit Garten gefertigt hatte.<sup>120</sup> Messerschmidt wählt den gleichen Büstentyp wie bei der Scheyb-Büste. Das Grundschema ist auffallend schlicht und das Hauptaugenmerk liegt auf dem Kopf des Dargestellten. Der Büstenabschnitt ist ganz kurz gewählt und beschränkt sich auf den Hals mit den Schlüsselbeinen. Seine Form und Breite korrespondieren mit der Form und Größe des Kopfes und unterstreichen damit dessen plastische Wirkung. Die Büste sitzt ebenfalls auf

---

<sup>117</sup> Zusammen mit der Büste von Scheyb überreichte Messerschmidt der Akademie noch ein Porträt seines großen Gönners Martin van Meytens und ein Relief mit antikem Thema. Vgl. Pötzl-Malikova 1987, S. 261.

<sup>118</sup> Pötzl-Malikova 1982, S. 43 und Pötzl-Malikova 1987, S. 262.

<sup>119</sup> Pötzl-Malikova 1987, S. 258.

einem kubusartigem Sockel, dessen Breite der Breite des Gesichts entspricht. Die einfachen, aber durchdachten Proportionsverhältnisse sind bei dieser Büste gut erkennbar, alles wirkt sehr harmonisch und ist auf das Ganze gut abgestimmt. Der Dargestellte trägt keine Perücke und die Haare sind stark ziseliert. Die strenge Frontalität, das leblose aber doch weiche Gesicht und die Konzentration auf die individuellen Gesichtszüge charakterisieren Messerschmidts Porträttypus in jener Zeit. Die Persönlichkeit des Dargestellten erscheint ohne näher bestimmendes oder gesellschaftlich beschränkendes Merkmal und wird nur durch das Gesicht zum Ausdruck gebracht.

Der Dargestellte ist ein zu seiner Zeit berühmter und zugleich umstrittener Arzt, Franz Anton Mesmer (1734-1815). Er galt als Entdecker des „Thierischen Magnetismus“, eines unsichtbaren Fluidum, welches durch die Nervenbahnen auf die Menschen wirken sollte. Psychosomatische Krankheiten waren angeblich durch Störungen des Fluidums bedingt. Eine Heilung sollte ein „Magnetkur“ bringen. Mesmers Behandlungen waren im Grunde auf Hypnose und Suggestion aufgebaut und der Arzt selbst war nie bereit, seine Methode konkret preiszugeben. Den Höhepunkt seiner Popularität erreichte Mesmer während seines Aufenthaltes in Paris (1778-1790), wobei der Beginn seiner Behandlungsmethoden auf die Zeit in Wien zurückreicht. Mesmer war mit der Familie Mozart befreundet aber eine wirkliche Freundschaft mit Messerschmidt konnte nicht belegt werden. Ein konkreter Einfluss von Mesmers Lehre auf Messerschmidts Werk, vor allem auf seine „Charakterköpfe“, ist eher auszuschließen, bloß ein Einfluss allgemeiner Natur ist möglich.<sup>121</sup>

### **Gerard van Swieten, Porträtbüste, 1770-1772, Abb.17**

Marmor, Höhe:40 cm

Bez. am Sockel links: F. MESSERSCHMIDT

Sockel mit Inschrift: GERARDUS / L.B. / VAN SWIETEN

KHM, Kunstkammer

Inv.-Nr. 8921

---

<sup>120</sup> Pötzl-Malikova 1987, S. 258-260 und Krapf 2002, S.162.

<sup>121</sup> Pötzl-Malikova 1987, S. 256-267.

Die Büste van Swietens stammt aus der Nationalbibliothek, der ein offizieller Auftrag für die damalige Hofbibliothek zu Grunde liegt<sup>122</sup> und kam im Jahr 1936 an das Kunsthistorische Museum in Wien. Irrtümlich folgert Michael Krapf im Anschluss an eine Publikation von Erica Tietze-Conrat aus dem Jahr 1921, dass Messerschmidts Marmorbüste Gerard van Swietens vom Grabmahl des Gelehrten in der Wiener Augustinerkirche<sup>123</sup> stamme, während schon seit 1984 bekannt ist, dass auf Swietens Grabmahl ein Marmorporträt von Balthasar Ferdinand Moll stand.<sup>124</sup> Vom Porträttypus schließt sie eng an die zuvor besprochenen Büsten von Messerschmidt an. Die Büste mit stark verkürztem Büstenabschnitt wird von einem würfelartigen Sockel getragen und die Konzentration liegt auf dem Gesicht des Porträtierten. Die weiche Massigkeit, die der glattpolierte Marmor noch unterstreicht, beeindruckt und zeigt naturalistische Ansätze.

Der Kopf ist wieder streng frontal ausgerichtet, die Augen haben leicht eingezeichnete Pupillen, der Mund ist stellenweise etwas geöffnet und die Haare sind in kurze Locken gelegt und verbinden sich im Nacken zu einer herabhängenden Perücke.<sup>125</sup> Die zusammengezogenen Brauen, der überdimensionierten Augen, die trotz eingeritzter Pupillen leblos wirken, sind Nachwirkungen des Barocks. Die Büste van Swietens präsentiert, im Vergleich zu den Büsten Scheyb und Mesmer, noch schonungsloser die Persönlichkeit des Dargestellten und zeigt ihn mehr oder weniger in einer Momentaufnahme.

Der Vergleich mit der im Jahre 1769 entstandenen Büste van Swietens<sup>126</sup> (Abb.11) zeigt besonders deutlich die Änderung Messerschmidts Kunstauffassung. Die erste Büste hat noch die äußere Konzeption eines repräsentativen Barockporträts, großer Büstenabschnitt, ein erhobener zur Seite gewendeter Kopf und ein ausdrucksvolles Antlitz. Einzelheiten sind weicher modelliert und sie werden nicht aufgezählt sondern verschmelzen zu einer malerisch bewegten Masse. Die zweite Büste (1770-72) stellt einen richtigen Bruch dar. Der Büstenabschnitt ist radikal

---

<sup>122</sup> Pötzl-Malikova 1982, S. 46.

<sup>123</sup> Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2002, S. 168.

<sup>124</sup> Pötzl-Malikova 2003, S. 264.

<sup>125</sup> Die eingezeichneten Pupillen und die Perücke im Nacken sind für Pötzl-Malikova Merkmale, dass es sich bei der Büste um eine offizielle Bestellung handelte. Vgl. Pötzl-Malikova 1987, S. 262

<sup>126</sup> Porträtbüste, Blei-Zinn Legierung, vergoldet, Höhe: 66cm, Bez. am linken Armansatz: FR. MESSERSCHMIT

verkürzt, der Blick frontal und direkt. Gerard van Swieten wird ohne jegliche Attribute dargestellt, schonungslos in einer gewissen Nacktheit.

Unmittelbar nach diesen Aufträgen, aber eher schon während ihrer Ausführung manifestierte sich seine Geisteskrankheit, die sein weiteres Leben und Werk beeinflusste.

In Messerschmidts Pressburger Schaffensperiode, er übersiedelte 1777 endgültig in die Hauptstadt des Königreichs Ungarn, entsteht, neben zahlreichen Alabastermedaillons, die Büste des Georg Kovachich (1782).

### **Martin Georg Kovachich, Porträtbüste, 1782, Abb.18**

Zinn-Blei-Legierung, Höhe: 44cm

Bez. unter der linken Schulter: F. MESSER.SCHMIT

Szepmüveszeti Museum, Budapest

Inv.-Nr.8336

Die Büste des Historikers Martin Georg Kovachich belegt, dass Messerschmidt neben der Serie „Charakterköpfe“, auch private Auftragsarbeiten ausführte. Dargestellt ist der Universitätsbibliothekar aus Buda und zeigt deutliche Unterschiede zur frühen klassizistischen Periode. Wesentliche Kennzeichen sind der großzügige, harte Aufbau des Gesichts, die Knochenstruktur hat eine bestimmende Rolle inne und die weiche Oberflächenmodellierung der Wiener Periode ist zugunsten einer strengen Auffassung aufgegeben worden. Auffallend sind die strenge Symmetrie und das scharfe, kantige Profil. Geblieben sind die Frontalität und das regungslose, monumentalisierte Antlitz. Die physische Einmaligkeit ist genau beobachtet und wiedergegeben. Die Büste wurde dem Geschmack des Auftraggebers sehr gerecht. Zeugnis dafür sind begeisterte Worte des Martin Kovachich: „Sie werden Liebster Freund! wohl daran nicht zweifeln, dass ich täglich Ihrer Eingedenck bin, ja so oft, als ich meine Büste, Ihr unsterbliches Werck so in meinem Zimmer zu jedermann Bewunderung steht, erblicke. Wenn Ihr Ruhm noch einen Zuwachs haben konnte, so ist's gewiss bey



diesem Kunststück geschehen.“<sup>127</sup> Messerschmidt berücksichtigte aber nicht nur die individuellen Eigenheiten sondern charakterisiert treffend die gesellschaftliche Situation des Dargestellten. Kovachich ist in ungarischer Nationaltracht erfasst. Unter dem Mantel mit Pelzbesatz trägt er ein in der Mitte geknöpftes, hochgeschlossenes Untergewand, „Attila“ genannt, sowie eine Halsbinde, dazu eine Kopferücke mit hohem Haaransatz und seitlichen Haarrollen. Messerschmidt schuf damit den Prototyp eines josephinischen Aufklärers.<sup>128</sup> Das mit nüchterner Sachlichkeit beschriebene Kostüm, die strenge, steife Haltung und die ausgewählten lateinischen Zitate<sup>129</sup> sind eigentlich nebensächliche Motive, unterstreichen aber wirkungsvoll die angestrebte Charakterisierung.

Vom Oktober 2002 bis Februar 2003 fand in der Österreichischen Galerie Belvedere eine, den Werken Messerschmidts gewidmete, Ausstellung statt. Der Hauptakzent lag sowohl in der Ausstellung als auch im Katalog auf dem Werkkomplex der „Charakterköpfe“. Aber auch die von mir vorgestellten Büsten wurden ausgestellt und im Katalog besprochen. Verwechslungen, Ungenauigkeiten, Vermischungen von Anekdoten und Aufstellen schwer zu überprüfender Thesen, vor allem den Arzt Mesmer betreffend, sind bezüglich des Katalogteils anzumerken.<sup>130</sup>

## **Johann Martin Fischer (1741-1820)<sup>131</sup>**

„Fischers Kunst ist rational, idealistisch, vor allem aber akademisch.“<sup>132</sup> So beschreibt Margarethe Poch-Kalous Fischers Werk in ihrer Monographie. Fischer, dem es nie vergönnt war ein Romstipendium zu erhalten, erwarb seine Kenntnis über die Antike aus Büchern, Stichwerken und durch einige wenige Abgüsse. Der Weg zum Klassizismus verlief bei Fischer aber auch weitgehend über das

---

<sup>127</sup> Pötzl-Malikova 1982, S. 239, Dok. XXXV.

<sup>128</sup> Krapf 2002, S. 278.

<sup>129</sup> Auf dem Umrahmungsband unten an der Büste sind lateinische Zitate angebracht, rechts: COGNOSCE / ET / DIGNOSCE und links: PRAEVIDE / ET / PROVIDE

<sup>130</sup> Kritische Worte bezüglich Ausstellung und Katalog fanden Claudia Maué, vgl. Maué 2004, und Maria Pötzl-Malikova, vgl. Pötzl-Malikova 2003.

<sup>131</sup> Künstlerbiographien, S. 85.

<sup>132</sup> Poch-Kalous 1949, S. 45.

Anatomiestudium.<sup>133</sup> Das Studium der menschlichen Anatomie war für ihn das Grundgerüst, über welches er eine der Antike entlehnte Hülle, welche er nur aus zweiter Hand kannte, stülpte.<sup>134</sup> Fischer fühlte sich von den Werken der augusteischen Zeit angesprochen. Die klare Sachlichkeit und die nüchterne Anlage in der Betrachtung der Dinge, dieser Werke, beeindruckten ihn mehr, als eine malerische, weiche Modellierung oder das abwechslungsreiche Spiel von Licht und Schatten. Poch-Kalous kommt zu dem Schluss, dass Fischers Kunst keine wirklich bedeutenden Neuerungen hervorbringt. Er setzt das „Neue“ ein, wobei er aber die Erinnerung an das „Alte“ nie aufgibt.<sup>135</sup>

In Fischers Porträtbüsten vermengen sich nun Einflüsse der Wiener Porträtplastik mit den Merkmalen der römischen Bildniskunst. Seine Vorbilder kommen hauptsächlich aus dem zweiten und dritten Jahrhundert nach Christus, wobei er vor allem die übergroße Büstenform, die fast den ganzen Brustkorb und den Ansatz der Arme mit einschließt, übernimmt.<sup>136</sup> In den Porträts Fischers wirkt aber auch noch die barocke Tradition teilweise sehr nach. Die gesteigerte Empfindung oder die überraschende, momentane Bewegung des barocken Bildnisses, beruhigt und vermindert Fischer bei seinen Büsten, aber sie ist dennoch zu spüren.

Im Jahre 1797 schuf Johann Martin Fischer drei Büsten, Kaiser Franz II. (Abb.19), Herzog Ferdinand von Württemberg (Abb.20) und Graf Franz von Saurau (Abb.21), für das bürgerliche Zeughaus. Sie entstanden anlässlich des 1. Wiener Aufgebotes 1797.<sup>137</sup> Auftraggeber waren „der Rath und die Bürgerschaft seiner treuesten und dankbarsten Hauptstadt“.<sup>138</sup>

---

<sup>133</sup> 1774 machte Fischer die Bekanntschaft mit dem Augenarzt und damaligen Professor der Anatomie, durch den er den Leichnam eines jungen Mannes zum Sezieren erhielt. Er war von dem menschlichen Körper so begeistert, dass er versuchte Verhältnismäßigkeiten einzelner Teile zum Ganzen zu finden. 1785 schuf Fischer eine anatomische Figur, die er als Aufnähmearbeit einreichte. 1803 wurde diese Figur auch in Blei gegossen und war durch die klare Ausarbeitung der Muskulatur nicht nur für Lehrzwecke an der Akademie sehr geeignet sondern wurde in ganz Europa berühmt. Vgl. Poch-Kalous 1949, S. 46.

<sup>134</sup> Hagen 2001, S. 93.

<sup>135</sup> Poch-Kalous 1949, S.49.

<sup>136</sup> Ebenda, S. 30.

<sup>137</sup> Napoleon drang nach dem Fall Mantuas bis Leoben vor und wollte auf Wien marschieren. Am 6. April 1797 beschloss daher Graf von Saurau, Stadthauptmann von Wien, die Einberufung eines allgemeinen Landsturmes, der als 1. Wiener Aufgebot bekannt ist. Vgl. Poch-Kalous 1949, S. 30.

<sup>138</sup> Poch-Kalous 1949, S. 55 und 80.

## **Kaiser Franz II., Porträtbüste, 1797, Abb.19**

Carraramarmor, Höhe mit rundem grauen Marmorsockel. 78cm

Wien Museum

Inv. Nr.: 104.644

Der Aufstellungsort der Büste ist nach dem Zeughausinventar von 1831 in folgender Weise beschrieben: „Nr. 100. Die Trophäen Sr. Maj. Des Kaisers Franz II. Der Tempel ist von Holz auf rothe marmorart lakiert, mit vielen angebrachten vergoldeten Verzierungen. Die drei Stufen hingegen und das Piedestal sind rother Marmorstein, die Büste selbst aber von Carraramarmor und steht auf einem grauen Marmorstein,(...).“<sup>139</sup>

Dargestellt ist Kaiser Franz II. als Imperator in römischer Lorika, einem über der rechten Schulter gesteckten Mantel und mit Lorbeerkranz. Auf dem Brustpanzer ist ein Medusenhaupt, wahrscheinlich eine Anspielung auf Weisheit, Kriegskunst und auf die schönen Künste, zu erkennen. Fischers Büste ist noch sehr plastisch und lebendig gestaltet. Die Schlangenhaare des Medusenhauptes kräuseln sich beispielsweise in der gleichen Weise wie die langen Haare des Kaisers dort, wo sie auf der Schulter auftreten, ohne dass dabei Rücksicht auf die unterschiedlichen Materialien genommen wird. Schon Poch-Kalous weist daraufhin, dass Fischer jegliches Stofflichkeitsgefühl negiert und das Material neutralisiert und sein Auge bloß auf die abstrakte Form der Materialien richtet.<sup>140</sup> Die Haltung ist frontal ausgerichtet, wobei der Kopf etwas nach rechts gewendet ist und lässt auf die beginnende klassische Anschauung schließen. Die Gesichtszüge sind idealisiert und von einer gewissen weich anmutenden Plastizität. Fischer vermeidet aber jede Differenzierung von Hell und Dunkel und bleibt streng reliefartig flach in der Gesamterscheinung. Die barocke Tradition der Porträtauffassung, mit ihrer momentanen Bewegung ist noch zu spüren.

---

<sup>139</sup> Kat. Ausst. Wien 1978, S. 152.

<sup>140</sup> Poch-Kalous 1949, S. 47.

## **Franz Ferdinand Herzog von Württemberg, Porträtbüste, 1797, Abb.20**

Carraramarmor, Höhe mit rundem grauen Marmorsockel: 75cm

Wien Museum, Zentraldepot

Inv. Nr.: 104.647

Herzog von Württemberg ist in zeitgenössischer Kleidung dargestellt. Auf der Brust trägt er ein Medaillenporträt von Kaiser Franz II. Ein römischer Mantel ist über seine Kleidung geworfen und stellt einen antiken Bezug her. Die Draperie ist gemäßigt und unauffällig. Die Haltung ist nach vorne gerichtet, der Kopf etwas nach links gewendet und die Gesichtszüge idealisiert. Auffallend sind die sehr plastisch modellierten, großen Locken und der stark betonte Scheitel der Haare.

Aufgestellt war die Büste im Bürgerlichen Zeughaus am Hof, auf einem Sockel aus rotem Tiroler Marmor und zwei römischen Vasen mit zwei weißblanken Helmen.<sup>141</sup>

## **Franz Josef Graf Saurau, Porträtbüste, 1797, Abb. 21**

Carraramarmor, Höhe mit Marmorsockel: 75 cm

Wien Museum, Zentraldepot

Inv. Nr.: 104.645

Gleich der Büste von Herzog von Württemberg war die Büste auf einem Sockel aus rotem Marmor und zwei römischen Vasen, aber mit zwei Bürgerkronen aufgestellt.<sup>142</sup> Graf Saurau trägt nur den römischen Überwurfmantel, der mit einer Spange, mit einem Porträt von Kaiser Franz II. verziert ist, auf der linken Seite unten fixiert wird. Die Falten des Gewandes fallen ruhig und weich mit einer Betonung nach links und bilden den Gegenpol zur Kopfrichtung, welche leicht nach rechts zeigt. Die Halspartie ist nackt und betont das Gesicht. Die Gesichtszüge sind idealisiert, die Plastizität der Haare wurde im Vergleich mit der Württembergbüste etwas zurückgenommen und fallen in großen Locken in den Nacken.

---

<sup>141</sup> Kat. Ausst., Wien 1978, S. 153.

<sup>142</sup> Ebenda, S. 153.

Innerhalb Fischers Porträtbüsten können diese drei Darstellungen zu einer Gruppe gezählt werden. Frontalität, römische Kleidung, Beruhigung der Bewegung und idealisierende Tendenzen im Bereich des Gesichts und der Draperie lassen Fischers Auseinandersetzung mit der Antike erkennen, jedoch wirkt die barocke Büstenauffassung noch immer nach. Fischer findet seinen eigenen Stil, ein Mix aus Tradition und Antike.

Einige Jahre später fertigte der Künstler drei weitere Büsten, Erzherzog Karl (Abb.19), Freiherr Gideon von Laudon (Abb.20) und Josef Freiherr von Quarin (Abb. 21), die gewisse Gemeinsamkeiten haben, an und daher eine Zusammengehörigkeit festzustellen ist. Charakteristisch bei diesen Werken ist eine realistischere Darstellung der Porträtierten.

### **Erzherzog Karl, Porträtbüste, 1800, Abb. 22**

Carraramarmor, Höhe mit rundem hellbraunem Marmorsockel: 73,5 cm  
Wien Museum, Schausammlung  
Inv. Nr.: 104643

Diese Büste wurde im Auftrag des Bombardier- und Schützenkorps für das Bürgerliche Zeughaus gefertigt. Der Aufstellungsort wird als Tempel aus Holz mit vier Säulen und vergoldeten Kapitellen beschrieben. Die Göttin Minerva, eine kolossale Holzstatue, hielt einen Lorbeerkranz auf das Haupt des Erzherzogs und eine vergoldete Lanze in der linken Hand.<sup>143</sup>

Der Büstenabschnitt ist relativ groß gewählt, der Ansatz der Oberarme ist sichtbar. Erzherzog Karl ist in Uniform dargestellt. Er trägt das goldene Fliess und an der Brust ein Ordenskreuz. Der Kopf ist nach links gewendet und die Frisur entspricht der damaligen Zeit. Die Modellierung der Kleidung und der Dekorationen ist sehr genau, reliefartig flach. Die Gesichtszüge sind starr und nicht sehr ausdrucksvoll. Der Blick ist teilnahmslos, leer und es sind keine Pupillen eingezeichnet.

---

<sup>143</sup> Kat. Ausst., Wien 1978, S. 153.

Gegenüber den älteren Büsten des Zeughauses treten die idealisierenden Tendenzen zurück und eine realistischere Auffassung bei Fischer wird erkennbar.

### **Gideon Ernst Freiherr von Laudon, Porträtbüste, 1805, Abb.23**

Carraramarmor, Höhe mit rundem grauen Marmorsockel: 76,5 cm

Wien Museum, Zentraldepot

Inv. Nr.: 104646

Die Büste entstand lange nach dem Tod Laudons (1790). Fischer gibt im Hinblick auf den Aufstellungsort, das Bürgerliche Zeughaus, den Feldmarschall in Kriegsrüstung wieder. Der Büstenabschnitt ist sehr groß gewählt und die Schulterpartie ist sehr plastisch ausgearbeitet. Der Kopf zeigt leicht nach rechts. Der anatomische Aufbau des Gesichts ist gut zu erkennen, beispielsweise ausgeprägte Backenknochen und die Gesichtszüge wirken sehr naturalistisch. Laudon scheint die buschigen Augenbrauen zusammenzuziehen und der Mund ist schmal und zusammengepresst. Die Idealisierungen fehlen weitgehend im Gesichtsbereich und sind für den Betrachter spontan erkennbar.

### **Joseph Freiherr von Quarin, Porträtbüste, 1802, Abb.24**

Carraramarmor, Höhe: 70 cm

Wien, Universität, Arkadengang

Die Büste wurde im Auftrag der medizinischen Fakultät gefertigt und im Sitzungssaal aufgestellt.<sup>144</sup> Freiherr von Quarin, kaiserlicher Leibarzt<sup>145</sup>, wird in zeitgenössischer Tracht und Frisur dargestellt. Die Gesichtszüge und die Kleidung wirken sehr realistisch. Mit der etwas breiten Nase und dem Doppelkinn bekommt die Büste individuelle Züge und das Postulat der Porträtähnlichkeit wird erfüllt. Die Rüsche ist lebhaft und erinnert an spätbarocke Rocaillen. Die strenge Frontalität

---

<sup>144</sup> Ebenda, S. 154.

<sup>145</sup> Joseph Quarin war Leibarzt von Joseph II., Leopold II. und Franz II. und hatte die 1783-1791 die Oberdirektion des Allgemeinen Krankenhauses inne. Von ihm stammt unter anderem der Plan zum

und Symmetrie ordnen jedoch die Gesamterscheinung und zeigen Fischers klassisches Einfühlungsvermögen.

An Hand Fischers Büsten ist eine Entwicklung seines Porträtstils gut zu erkennen und zu verfolgen. Die ersten Büsten stehen noch mehr im Einfluss der traditionellen Büstenauffassung, bei den späteren Werken wird der Realismus stärker betont. Ein Bezug zur Antike ist immer bemerkbar, wobei das fehlende Studium in Rom evident ist. Bettina Hagen schreibt diesbezüglich in ihrer Dissertation: "Die Ermangelung einer unmittelbaren Kenntnis antiker Kunstwerke zwang Fischer zu einer besonderen Art der Stilisierung oder Vereinfachung, die einer Übersteigerung bestimmter Grundzüge nahe kommt."<sup>146</sup>

### **Franz Anton Zauner (1746-1822)<sup>147</sup>**

Franz Anton Zauner war der bedeutendste Bildhauer zu jener Zeit in Wien. Nach seiner zuerst handwerklichen Ausbildung kam er nach Wien, wo ihn zunächst die Werke Georg Raphael Donners beeindruckten und er unter der Leitung Christian Wilhelm Beyers, der in Frankreich und Italien studiert hatte, an der Ausstattung des Schönbrunner Schlossparks mitarbeitete.<sup>148</sup> Die entscheidende Wende bezüglich seines künstlerischen Stils erfolgte in Rom. Zauner kam im November 1776 nach Rom und dürfte bald die Bekanntschaft mit Alexander Trippel gemacht haben. Trippel, der nur einen Monat zuvor in Rom angekommen war, eröffnete eine Privatakademie in der Zauner nach dem Modell zeichnete und modellierte.<sup>149</sup> Die zweite wichtige Anregungsquelle diente bald das Haus von Anton Raphael Mengs, der bald nach seiner Rückkehr aus Spanien die deutschen Künstler in seinen Bann zog. Trippel Vertreter der griechischen Schule, er ließ am ehesten noch Michelangelo gelten und Mengs, der auf Raffael, Domenichino, Poussin und Correggio verwies waren seine „Lehrmeister“, wobei das Verhältnis zu Trippel

---

Narrenturm und die Anregung zum Bau des ersten Anatomischen Theaters 1784. Vgl. Kat. Ausst., Wien 1978, S. 174.

<sup>146</sup> Hagen 2001, S. 91.

<sup>147</sup> Künstlerbiographien, S. 94.

<sup>148</sup> Zauner blieb von der französischen Richtung Beyers ziemlich unberührt. Vgl. Burg 1915, S. 13.

<sup>149</sup> Schemper 1995, S.251.

differenzierter gesehen werden sollte.<sup>150</sup> Zwischen diesen beiden Polen vollzog sich die Orientierung Zauners.

Christopher Hewetson<sup>151</sup>, ein irischer Bildhauer lebte seit 1765 in Rom. Er war ein geschätzter und anerkannter Porträtist in der Stadt und wird in diesem Zusammenhang meist übersehen. Hewetson verkehrte, wie Zauner, im Hause Mengs und gehörte zum Kreis der Künstler, die der neuen Kunstrichtung zugetan war und die sich in Rom niedergelassen hatten.<sup>152</sup> Seine Werke und Büsten dürften Zauner daher bekannt gewesen sein und Anregungen für den Wiener Bildhauer sind deshalb anzunehmen.

### **Josef von Sonnenfels, Porträtbüste, 1787, Abb. 25**

Carraramarmor, Höhe: 62 cm

Bezeichnet: F.ZAUNER FECIT.1787

Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien

Inv. Nr.: P 20

Der Dargestellte, Josef von Sonnenfels, war Sekretär der Akademie und einer der führenden Geister des josefinischen Staates.<sup>153</sup> Als ordentlicher Professor der Polizei- und Kameralwissenschaften an der Wiener Universität verfasste er eine Reihe nationalökonomischer Werke, war ebenso literarisch auf dem Gebiete des Theaterwesens tätig, bekannt ist sein Kampf gegen den Hanswurst des Wiener Schauspiels, und hatte sein Interesse auch der bildenden Kunst zugewandt. Er war ein begeisterter Anhänger der Theorien Winckelmanns.

Die Büste, vor allem der Kopf, spiegelt für Hermann Burg dasselbe künstlerische Empfinden wieder, dem Sonnenfels in seinen Theorien Ausdruck gab und sie wird von ihm als Zauners bestes Werk auf diesem Gebiet bezeichnet.<sup>154</sup> Der Sekretär der Akademie wird in einer spontanen Kopfwendung nach links, ein Relikt der früheren Porträtauffassung, dargestellt. Das Gesicht weist eine sehr feine Balance

---

<sup>150</sup> Hans Tietze sieht Trippels Rolle zu Zauner, als die eines Gleichgesinnten weniger als Lehrer.

Vgl.: Tietze 1917, S. 94

<sup>151</sup> Künstlerbiographien, S. 86.

<sup>152</sup> Hodgkinson 1958, S. 46.

<sup>153</sup> Burg 1915, S.78.

<sup>154</sup> Ebenda, S. 80-81.



zwischen Individualität und Idealität auf. Die Augen blicken ins Leere, scheinen in Gedanken versunken zu sein und die Augenbrauen sind plastisch hervorgehoben. Der Mund zeigt ein zartes Lächeln. Die längeren Haare sind nach hinten gekämmt, fallen in weichen Wellen und bedecken halb die Ohren. Um den nackten Oberkörper ist eine einfache, schmucklose Draperie geschlungen. Die Falten sind in ihrem Aufbau fast architektonisch und wirken dennoch sehr natürlich und locker um den Körper gelegt. Eine Gewandfalte ist in einem großen Bogen nach rechts ausgerichtet und bildet den Gegenpol zur Blickrichtung.<sup>155</sup> Weiters hob Zauner in der Oberflächengestaltung die Augenbrauen und Haare hervor, wodurch er die Glätte des Marmors in den übrigen Teilen akzentuierte.

Als Vergleich möchte ich die Büste von Anton Raphael Mengs (Abb. 26)<sup>156</sup> von Christopher Hewetson heranziehen. Mengs wird mit nacktem Oberkörper und einer Kopfwendung nach links dargestellt. Die Augen blicken in die Ferne, der Mund ist leicht geöffnet und die Haare sind aus der Stirn, in weichen Wellen nach hinten gekämmt. Bei beiden Büsten ist der neue Geist des Klassizismus schon zu sehen, aber die Vergangenheit ist noch nicht überwunden. Die Gesichter sind idealisiert, jedoch nicht völlig auf Kosten der Identität und sie zeigen keine starken Emotionen. Das Gewand, früher Platz für die meisterliche Darstellung optischer Wirkungen, beispielsweise Stoffsorten oder Pelze, spielt gar keine beziehungsweise eine sehr reduzierte Rolle.

Bei Zauners Sonnenfelsbüste wirken noch die Eindrücke seines Romaufenthalts nach und künstlerische Inspirationen von Hewetson sind denkbar.

## **Franz II. (I.), Porträtbüste, um 1800, Abb. 27**

Bronze, Höhe mit Granitsockel: 82 cm

Wien Museum, Zentraldepot

Inv. Nr.: 51764 bzw. Inv. Nr.: 1941 (Doppelinventarisierung)

---

<sup>155</sup> Diese Gestaltungsweise finden wir auch bei der Büste des Grafen Saurau 1797 von Johann Martin Fischer, vgl. S. 46

<sup>156</sup> Christopher Hewetson, Anton Raphael Mengs, Porträtbüste, 1781, Marmor, Höhe mit Sockel: 82cm, Rom, Musei Capitolini, Protomoteca (inv. PRO 42). Diese Büste kam 1820 in die Protomoteca Capitolini und stand ursprünglich im Pantheon neben dem Grab von Raphael. Es gibt auch noch eine Bronzefassung, welche zuerst dort aufgestellt war und später durch die Marmorbüste ersetzt wurde. Vgl.: Hodgkinson 1958, S. 44-45 und Kat. Ausst., Mailand 2002, S. 469.

Geschenk des Freiherrn von Bourgoing (1893)<sup>157</sup>

Franz Anton Zauner fertigte um die Jahrhundertwende 1800 eine Büste aus Bronze, die ehemals im Ratssaal der Akademie stand, sich um 1915 in der Hofburg befand<sup>158</sup> und heute im Wien Museum verwahrt wird. Ein zweites Bronzeexemplar gelangte durch den Grafen Saurau zur Aufstellung im Theresianum und eine Fassung in Marmor schuf Zauner für das Mineralienkabinett der Hofbibliothek.<sup>159</sup>

Kaiser Franz I. ist als römischer Imperator dargestellt. Burg wertet jene Büste „als nach dem Leben gearbeitet“ und weiters gebe sie „die Züge des Herrschers mit ziemlicher Treue wieder“.<sup>160</sup> Diese Auffassung ist zu relativieren, da eine Idealisierung sehr wohl zu bemerken ist. Es gibt zwar physiognomische Charakteristika, das schmale Gesicht oder die lange Nase, die wiedergegeben sind, jedoch in sehr gemäßigter Form. Die Individualisierung geht nur bis zu dem Punkt, wo sie das Schönheitsempfinden des Betrachters nicht stört.

Auffallend ist die relativ weiche, plastische Darstellung des Gewandes und die dominierende runde Linienführung. Das lange, schmale Gesicht wird durch die seitlich abstehenden Locken etwas ausgewogener. Der Kopf des Kaisers ist leicht nach rechts gedreht, die Augenbrauen buschig und die Haare stark gewellt, wodurch die Gesamterscheinung natürlicher wirkt.

Im Vergleich mit Zauners Sonnenfelsbüste ist die Kaiserbüste viel statischer, die Lebendigkeit fehlt. Der Kaiser jugendlich, fast alterslos dargestellt und die Gesichtszüge sind soweit harmonisiert, dass sie wie erstarrt wirken. Das Heroische und das Ewiggültige stehen im Vordergrund dieser Darstellung.

An dieser Stelle ist die Betrachtung von **Canovas** Lösung derselben Aufgabe angebracht.

### **Kaiser Franz II. (I.), Porträtbüste, 1805, Abb. 28**

Carraramarmor, Höhe: 87 cm

---

<sup>157</sup> Kat. Ausst., Wien 1978, S. 152.

<sup>158</sup> Burg 1915, S. 82.

<sup>159</sup> Ebenda, S. 82. Heute befindet sich die Büste in der Österreichischen Galerie Belvedere: Kaiser Franz II., 1796, Carraramarmor, Höhe: 66cm (mit Sockel 85 cm), unbezeichnet, Inv.Nr.: 2559.

<sup>160</sup> Ebenda, S. 82.

Sockel mit Inschrift: MVNIFICENTIAE / IMP.CAES. / FRANCISCI II.AVG. / IMP.  
HERED.AVSTRIAE / OPTIMI PRINCIPIS / TVTORIS / BONARVM ARCIVM /  
PALAEOTHECA AVCTA / ET SACRA EIVS EFFIGIE / ORNATA / A.MDCCCV.

Die Seitenverzierungen des dreieckigen Sockels in der Form eines antiken Altares von Giannantonio Selva zeigen einen Merkurstab und einen Helm.

Wien, KHM, Kunstkammer

Inv. Nr.: 6.156

Die Büste war eine Auftragsarbeit des Wiener Hofes und für die Biblioteca Marciana in Venedig bestimmt, das zwischen 1797 und 1805 eine österreichische Provinz war. Canova entschied sich für die klassische Formgebung und setzte diese Ansicht auch durch.<sup>161</sup> Der Herrscher wird mit Brustpanzer und Chlamys gezeigt. Der Kopf ist stark nach links gewendet, die Gesichtszüge wirken glatt und idealisiert; insgesamt erweckt der Herrscher einen jugendlichen Eindruck. Das Gesicht wurde nach einer Lebendmaske gearbeitet und die starke Bewegung verleiht der Büste eine gewisse Entschlossenheit. Naturalistische Einzelheiten, beispielsweise die Brustmuskeln unter dem Panzer oder das Muskelspiel am Hals charakterisieren den Herrscher als männlich und lassen die Büste lebendig erscheinen.<sup>162</sup>

1805 gelangte die fertige Büste nach Venedig und dürfte auch am Wiener Hof großen Anklang gefunden haben. Viele der zahlreichen Büsten des Kaisers tragen, wenn auch gedämpft, den Typus, den Canova geschaffen hatte.

### **Rudolf Graf Wrba von Freudenthal, Porträtbüste, 1805, Abb. 29**

Bronze, Höhe mit Sockel: 96,5 cm

Bezeichnung am Sockel: WRBNA

Wien Museum, Zentraldepot

Inv. Nr.: 104642

---

<sup>161</sup> Der Wiener Hof präferierte zunächst eine Darstellung im Zeitkostüm mit Orden und in Lebensgröße. Vgl.: Krasa-Florian 2002, S. 480.

Die Büste war für das Bürgerliche Zeughaus bestimmt, kam dann in das Rathaus<sup>163</sup> und wird jetzt im Zentraldepot des Wien Museums aufbewahrt.

Dargestellt ist Rudolf Graf Wrba, der Besitzer des Eisenwerkes Horowitz.<sup>164</sup> Er ist mit einem togaartigem Umhang bekleidet und der Büstenabschnitt ist relativ groß gewählt. Der Kopf und die Blickrichtung sind gerade nach vorne gerichtet. Das Gesicht ist jugendlich und idealisiert. Die hohe Stirn, die prägnante Falte zwischen den Augenbrauen und das Grübchen am Kinn geben individuelle Eigenheiten wieder. Die Haare sind kurz, gewellt, bei den Ohren etwas länger und plastisch modelliert. Die Draperie wirkt auf den Betrachter sehr mächtig und eine gewisse Disharmonie zwischen der Größe des Kopfes und der Größe des Gewandes ist zu bemerken. Nach Angabe in einem Majestätsgesuch des Bildhauers Sautner vom Jahre 1818, scheint dieser an der Büste mitgearbeitet zu haben.<sup>165</sup> Möglicherweise bestätigen sowohl das Missverhältnis Kopf und Draperie als auch die Modellierung der Draperie, flache, schwere Falten, die Zusammenarbeit von zwei Künstlern.

## **Giuseppe Ceracchi (1751-1802)<sup>166</sup>**

Auf Grund seiner erhaltenen Werke kann man Ceracchi als einen gut geschulten Formenbildner und als Marmorvirtuosen bezeichnen. Auffallend ist sein nüchterner Realismus und seine scharfe Beobachtungsgabe. Daher stammte wahrscheinlich seine Vorliebe für die Porträtplastik. Seine Bildnisse zeigen zunächst die vom Zeitgeschmack vorgeschriebenen Elemente, wie zum Beispiel römische Kleidung oder antikische Drapierung. Später wurde sein Stil lebendiger und er entwickelte einen Realismus, der durch Detailreichtum gekennzeichnet ist.

Seine Wiener Porträtbüsten zeigen noch den nach der Antike ausgerichteten Stil und manchmal erscheinen sie ziemlich hart und unpersönlich.

---

<sup>162</sup> In einem Brief an Canova lobt Selva ihre Porträtähnlichkeit, die Beseeltheit des Ausdrucks und die majestätische Wendung des Kopfes überschwänglich und vergleicht sie mit einer berühmten antiken Gemme der vatikanischen Sammlungen mit der Darstellung des Jupiter. Vgl.: Krasa-Florian 2002, S.480.

<sup>163</sup> Burg 1915, S. 175.

<sup>164</sup> Graf Wrba (geb. 1761 in Wien, gest. 1823) interessierte sich seit frühester Jugend für Mineralien und für den Bergbau. Er studierte an der Bergakademie in Chemnitz und durchlief an der montanistischen Hofstelle eine steile Karriere. 1785 wurde er Hofsekretär, 1801 Vizepräsident und 1802 Präsident der Hofbaukommission. 1806 ernannte ihn Kaiser Franz zum Oberstkämmerer und Chef des geheimen Cabinets. Vgl. Schmuttermeyer 1992, S. 13.

<sup>165</sup> Burg 1915, S. 175.

<sup>166</sup> Künstlerbiographien, S. 84.

### **Wenzel Anton Fürst Kaunitz, Porträtbüste, 1780, Abb.30**

Carraramarmor, Höhe: 70 cm

Bez. auf der Rückseite: Jos. Ceracchi Romanus / Faciebat Vindobonae / 1780

Wien, Kunstkammer

Inv. Nr.: 6894

Zu Beginn des Jahres 1780 war Ceracchi auf Empfehlung des österreichischen Gesandten in London, Graf Belgiojoso, nach Wien gekommen und erhielt in der Folge mehrere kaiserliche Aufträge.

Die Büste wurde von Kaiserin Maria Theresia für das Goldkabinett im Schloss Belvedere in Auftrag gegeben. Dargestellt ist Fürst Kaunitz in römischer Toga. Der Aufbau der Büste ist streng symmetrisch und sie ist frontal ausgerichtet. Die Gesichtszüge sind fein modelliert, stark idealisiert, trotzdem wurde auf die Porträtähnlichkeit nicht ganz verzichtet. Der Gesamteindruck der Büste ist eher leblos und unpersönlich. Die Orientierung an der Antike lässt auf den vorherrschenden Zeitgeschmack schließen.

### **Franz Moritz Graf Lacy, Porträtbüste, 1783, Abb. 31**

Carraramarmor, Höhe: 77 cm

Wien, Heeresgeschichtliches Museum

Inv. Nr.: 0000/20/BI30446

Bez. auf Sockelfuß hinten: IOSEPHVS CERACHI / FACIEBAT.VINDOBONAE / MDCCLXXXIII

Diese Büste wurde von Joseph II. für das Hofkriegsratsgebäude in Auftrag gegeben.

Graf Lacy ist als römischer Feldherr dargestellt. Der Brustpanzer zeigt ein Relief und zu erkennen ist die Siegesgöttin über einem springenden Löwen und darunter eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt (Ewigkeitssymbol). Der Kopf ist etwas nach links gewendet, die Pupillen sind mit Loch und der Blick geht leicht

nach oben. Auffallend ist die naturalistische Darstellung des Gesichts und der Halspartie. Stirn- und Halsfalten sind sichtbar und der Mund wirkt zusammengepresst. Die Oberflächenbehandlung ist sehr fein und reliefartig.

Die Porträtbüste ist sehr ausdrucksvoll, sie wirkt anmutig und bei ihrer Betrachtung wird die „Persönlichkeit“ spürbar.

### **Gideon Ernst Freiherr von Laudon, Porträtbüste, 1783, Abb. 32**

Carraramarmor, Höhe: 77 cm

Wie, Heeresgeschichtliche Museum

Inv. Nr.: 0000/20/BI30447

Bez. auf dem Sockelfuß hinten: JOSPHVS CERACHI / FACIEBAT VINDOBONAE / MDCCLXXXIII

Diese Büste ist der zweite Auftrag von Joseph II. an Ceracchi, ebenfalls für das Hofkriegsratsgebäude gedacht und das Gegenstück zur Büste von Lacy. Die Arbeit wurde im Sommer 1782 aufgenommen, aber erst im Sommer nächsten Jahres gemeinsam mit der Lacy-Büste fertig.<sup>167</sup>

Dargestellt ist Laudon in römischer Feldherrntracht. Der Brustpanzer ist kaum sichtbar, aber der an der rechten Schulter geschlossene Mantel ist sehr dominant. Das schmale, längliche Gesicht Laudons zeigt individuelle Eigenheiten, beispielsweise seine ausgeprägten Augenbrauen, und ist relativ naturalistisch ausgearbeitet. Durch die eher einfache, runde, plastische Drapierung des Mantels wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Gesicht gelenkt und zugleich wird die schmale, längliche Kopfform abgeschwächt. Der Kopf ist kaum sichtbar nach rechts gewendet und der Blick ist nach oben gerichtet.

Möglicherweise war die Aufstellung im Hofkriegsratsgebäude ähnlich der im heeresgeschichtlichen Museum, da es scheint, dass die beiden Porträtbüsten aufeinander abgestimmt – Kopfhaltung, Blickrichtung und Mantelschließe – sind. Gemeinsam ist den beiden Büsten auch die sehr signifikante Profilmodellierung. Die Büsten wurden dem Auftrag sicher gerecht und spiegeln die Porträtauffassung des Hofes in dieser Zeit wieder.

## **Franz Klein (1777-1840)<sup>168</sup>**

Franz Klein nimmt eine Sonderstellung innerhalb der österreichischen Kunst seiner Zeit ein, da er seine Porträtbüsten mit Hilfe von Gesichtsmasken verfertigte.<sup>169</sup>

Diese Arbeitsweise hatte den Künstler zu seinen Lebzeiten in Wien als „Kopfab Schneider“ bekannt gemacht. Die Gesichtsmaske als Grundlage für seine Porträts war für Klein das adäquate Mittel, seine möglichst unbedingte Natur-Nachahmung zu erreichen. Sie war aber nur Grundlage, denn die Masken wurden überarbeitet und ergänzt, Haar, Hinterhaupt und Ohren kamen dazu sowie der Oberkörper in zeitgenössischer Tracht und der Sockel.

Wie Klein zu dieser Arbeitsweise kam ist nicht eindeutig zu belegen und es können nur Vermutungen angestellt werden. Einerseits ist Johann Fischer, sein Lehrer an der Akademie, als unmittelbare Quelle seines Porträtstils anzusehen und andererseits Josef Gall, bei dem er erste anatomische und technische Grundlagen erwarb.

Klein war ein anerkannter und geschätzter Porträtist. Seine Auftraggeber kamen aus dem angesehenen Bürgertum und vom Kaiser Hof.

## **Johann Andreas Streicher, Porträtbüste, um 1812, Abb. 33**

Gips, bronziert, Höhe: 65 cm

Wien Museum, Zentraldepot

Inv. Nr.: 48632

Diese Büste wurde 1928 von Theodor Streicher für das Historische Museum der Stadt Wien, heute Wien Museum, erworben. Die Zeit ihrer Entstehung ist um 1812 anzusetzen und sie war wahrscheinlich für die Aufstellung im Klaviersalon der Familie Streicher in der Ungargasse bestimmt.<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Kat.Ausst. Wien 1978, S.147.

<sup>168</sup> Künstlerbiographien, S. 88.

<sup>169</sup> Die Verwendung von Gesichtsmasken, vor allem von Totenmasken, für das Porträt geht bis auf die Antike zurück. Vgl. Schlosser 1911, S. 177-178.

<sup>170</sup> Krasa-Florian 1970, S. 117.

Wahrscheinlich ist die Streicherbüste nach einer Gesichtsmaske angefertigt. Streicher ist als 40-50jähriger dargestellt. Die Kleidung ist zeitgenössisch, wobei der Rock offen ist. Die Haare sind kurz in feinen Wellen nach hinten gekämmt und die Nackenhaare liegen auf dem Rockkragen auf. Die Büste wirkt starr und ist frontal ausgerichtet. Eine stilistische Nähe zu den Büsten von Fischer um 1800, vor allem zur Büste des Freiherrn Josef von Quarin (Abb. 21) ist festzustellen, wie auch schon Krasa-Florian<sup>171</sup> bemerkte, da dieser ebenfalls im schlichten Bürgerfrack und streng frontal ausgerichtet dargestellt ist.

Das Material ist Gips und wurde dann bronziert. Franz Klein verwendet ausschließlich Gips für seine Porträtbüsten und es gibt zwei Umstände, die seine Vorliebe begründen könnten. Einerseits war der Bildhauer mit dem Material Gips durch seine Tätigkeit bei Gall vertraut und andererseits hatte er auf Grund von Kriegsverletzungen nur eine relativ kurze bildhauerische Ausbildung.<sup>172</sup>

### **Erzherzog Karl, Porträtbüste, um 1815, Abb. 34**

Gips, Höhe: 72 cm

Wien, Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek

Diese Büste gehört zu der Gruppe von Porträts, die Klein für den Wiener Hof fertigte. Dargestellt ist Erzherzog Karl in besonders naturalistischer Weise. Die Gesichtsmaske (Abb.35), die wahrscheinlich als Grundlage diente, befindet sich in Baden im Rolett-Museum. Bei der Gegenüberstellung der Maske mit der Büste wird die Ähnlichkeit bestätigt und die künstlerischen Überarbeitungen werden sichtbar. Klein modellierte die Büste stärker und die einzelnen Teile des Gesichts wurden mehr akzentuiert. Die physiognomischen Einzelheiten des Erzherzogs, das kurze, stumpfe gegen die Unterlippe gedrückte Kinn, die etwas eingefallenen Wangen, die stark betonten Wangenknochen und die auf der rechten Seite etwas dickere Unterlippe gibt Klein schonungslos wieder. Erzherzog Karl trägt einen Uniformrock mit Ordensband und Großkreuz des Militär-Maria-Theresienordens und das Goldene Vlies. Auffallend ist die Kopfwendung, die barocke

---

<sup>171</sup> Ebenda, S. 116.

<sup>172</sup> Krasa-Florian 1970, S. 108.



Haarbehandlung und die verstärkten Hell-Dunkel Effekte. Diese barocken Züge weisen auf einen möglichen Einfluss der Kunst Canovas auf Kleins künstlerische Tätigkeit zu dieser Zeit hin.<sup>173</sup>

Bei der Datierung nahm Krasa-Florian die Büste des Erzherzog Karl von Leopold Kiesling, die ich noch später vorstelle, zu Hilfe. Es ist anzunehmen, dass die Kleinsche Büste als Grundlage für die Ideenfindung der Kiesling Version diente. Kieslings Exemplar ist mit 1817 datiert, daher muss die Büste von Klein vor 1817, aber nicht früher als 1814/15, wegen des Alters des Dargestellten, entstanden sein.<sup>174</sup>

Wie ich schon erwähnte zählt diese Büste zu einer vom Hofe beauftragten Gruppe aber auch zu einer Reihe von Büsten mit gleichen stilistischen Eigenheiten, wie stärkerer Naturalismus und bewegterer Form. Diese Periode im Schaffen Kleins dauerte ungefähr bis zur Mitte der zwanziger Jahre. Danach änderte sich die Gestaltungsweise. Die bewegtere Form wurde zugunsten einer strengeren, nüchterneren Porträtauffassung aufgegeben (Abb. 36).

### **Kaiser Ferdinand I., Porträtbüste, 1836, Abb. 37**

Gips bronziert, Höhe: 68 cm

Baden, Rollett-Museum

Obj.:1453

Diese Büste gehört zu den letzten Werken Franz Kleins. Sie geht auf eine Büste Kaiser Ferdinands I., als jüngerer König von Ungarn, von Franz Klein zurück. In der Literatur wird besonders darauf hingewiesen, dass sie aus freier Hand, also ohne einer Maske als Grundlage, gearbeitet wurde.<sup>175</sup> Von dieser Büste ist kein Exemplar erhalten, es gibt bloß eine Lithographie von Leopold Fischer mit der Inschrift: „Büste Sr. M. Ferdinand I. / Kaiser von Österreich etc. / Nach der Natur ausgeführt vom k. k. acad. Bildhauer Fr. Klein“ (Abb. 38).<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Ebenda, S. 119.

<sup>174</sup> Krasa-Florian, S. 120.

<sup>175</sup> Ebenda, S. 132.

<sup>176</sup> Auf der Lithographie ist Ferdinand bereits als Kaiser angeführt, da Kaiser Franz am 2. März 1835, nicht lange nach Fertigstellung der Büste (Sommer 1834), starb. Vgl. Krasa-Florian 1970, S.132.

Die Badener-Büste weist Ähnlichkeit mit der Lithographie auf, allerdings ist Ferdinand hier als Kaiser von Österreich dargestellt. Er trägt einen Waffenrock, geschmückt mit den verschiedensten Orden und dem Goldenen Vlies. Der Blick ist starr, teilnahmslos und die Haare fallen ein wenig in die hohe Stirn und sind nicht sehr fein modelliert.

In Baden im Rollett-Museum wird auch eine Lebendmaske von Ferdinand<sup>177</sup> aufbewahrt (Abb. 39). Hermann Rollett schreibt: „Eine Merkwürdigkeit in seiner ist, dass Kaiser Ferdinand sich um 1830 entschloß, einen Gypsabguß über sein Gesicht machen zu lassen, welcher sich in der von meinem Vater hinterlassenen Sammlung von Gypsbüsten und Gesichtsmasken im städtischen Museum befindet und welcher, bei nicht bedeutendem Angesicht überaus stark die kuglicht gewölbte Stirne der Habsburger zeigt.“<sup>178</sup> Krasa-Florian weist daraufhin, dass die Maske aus früherer Zeit stammt, sodass sie als Grundlage für die Ferdinand Büsten nicht in Frage kommt und die Überlieferung „aus freier Hand ausgeführt“ bestätigt wäre.<sup>179</sup> Ob diese Begründung für Krasa-Florians Folgerung ausreichend ist, ist fraglich, da eine Ähnlichkeit zwischen Büste und Maske auf jeden Fall festzustellen ist.

Die Datierung der Badener Büste zeigt, dass sie bald nach der zuerst genannten Büste von 1834, entstanden sein müsste. Eine Umarbeitung wurde auf Grund des Ablebens von Franz I. notwendig und die Darstellung Ferdinands als österreichischer Kaiser wäre dadurch erklärbar.

## **Leopold Kiesling (1770-1827)<sup>180</sup>**

Ab 1790 scheint Leopold Kiesling in den Schülerprotokollen der Akademie auf. Er widmete sich zunächst dem Nachzeichnen und Abformen der Antikenkopien und stellte dann bald selbständige Werke her. Nachdem Johann Martin Fischer und Graf Philipp Cobenzl auf ihn aufmerksam wurden, wurde Kiesling finanziell von der Akademie unterstützt. 1801 wurde er als Pensionär, gemeinsam mit Josef Abel und Pietro Nobile, nach Rom geschickt und der Aufenthalt für drei Jahre genehmigt wurde. Canova kümmerte sich um die Stipendiaten in Rom, wobei ihm Kiesling

---

<sup>177</sup> Lebendmaske Kaiser Ferdinand, Franz Klein, Obj.: 1639.

<sup>178</sup> Rollett 2005, S.63-65.

<sup>179</sup> Krasa-Florian 1970, S. 133.

<sup>180</sup> Künstlerbiographien, S. 88.

besonders am Herzen lag. Er setzte sich für eine Verlängerung des Aufenthaltes und für die Erteilung eines Auftrages ein. Schließlich bekam Kiesling die Zusage für eine Mars-Venus Gruppe und blieb bis deren Fertigstellung in Rom. 1810 kehrte er nach Wien zurück und erhielt den Titel eines k. k. Hofbildhauer. Der Wiener Hof, die österreichische Aristokratie und das begüterte Bürgertum zählten zu seinen Auftraggebern.<sup>181</sup>

Als Porträtist trat Kiesling weniger in Erscheinung und seine Porträtbüsten zählen nicht als künstlerische Meisterwerke.

### **Erzherzog Karl, Porträtbüste, 1817, Abb.40**

Carraramarmor, Höhe: 80 cm

Stift St. Florian

Die Büste in St. Florian weist eine erstaunliche Ähnlichkeit mit der Büste des Erzherzogs von Franz Klein (Abb. 28) auf. Klein gibt die physiognomischen Einzelheiten sehr naturalistisch wieder. Kiesling übernimmt die naturgetreue Form, wobei er aber die Physiognomie des Erzherzogs in gemilderter Weise wiedergibt. Der Kopf, mit jugendlicher Haartracht, ist ebenfalls etwas nach rechts gedreht und wirkt im Vergleich mit der Kleinschen Büste runder und etwas voller. Karl ist mit einem Uniformrock, der mit Orden geschmückt ist, bekleidet und ein in der Art einer römischen Toga drapierter Stoff ist darüber gelegt, wodurch die Büste imposanter wirkt. Der Gesamteindruck der Kiesling Büste ist, durch die mildere Darstellungsweise der Gesichtszüge, positiv und wirkt nicht karikaturhaft wie die Büste von Klein.

Selma Krasa-Florian bemerkt zu Recht, dass in diesem Fall Klein der Gebende war, da bei keinem anderen Werk Kieslings, eine derart realistische Auffassung zu finden ist.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Hagen 1994, S. 5-20 und Geschichte der Stadt Wien 1970, S. 189-190.

<sup>182</sup> Krasa-Florian 1970, S.120. Bettina Hagen bestätigt diese Annahme. Vgl. Hagen 1994, S.32.

## **Franz I. , Porträtbüste, 1813, Abb. 41**

Bronzeguß

Graz, Joanneum, Mineraliensammlung

Diese Büste befindet sich In der Mineraliensammlung des Joanneums in Graz und am Sockel ist das Aufstellungsjahr 1813 zu sehen. Franz I. wird in der römischen Lorika und einem über der rechten Schulter geschlossenem Mantel gezeigt. Die Kleidung entspricht dem von Antonio Canova kreierten Typus der Darstellung Franz I.. Der Kopf ist leicht nach links gedreht, die Gesichtszüge gleichmäßig und idealisiert. Die Koteletten, aus kleinen Spirallocken gebildet und die feine Modellierung der Augenbrauen wirken naturalistisch. Der Betrachter ist mit einer gewissen Starrheit konfrontiert, obwohl der Bildhauer, durch ausgewogene Formen, eine Harmonie zu erzeugen versucht.

Im Vergleich zu Fischers Büste von Franz I. (Abb.16), welche viel bewegter und plastischer ist, wirkt diese Darstellung viel flacher und linearer. Kieslings Büste zeigt aber auch zu Zauners Version (Abb.24) große Unterschiede. Die Modellierung des Gewandes bei Zauner ist viel weicher und runder. Bei Kiesling brechen die Falten der Draperie fast in Zick-Zacklinien.

## **Erzherzog Johann, Porträtbüste, 1813, Abb. 42**

Bronzeguß

Graz, Joanneum, Mineraliensammlung

Die Büste befindet sich im selben Raum der Mineraliensammlung. Der Erzherzog ist als römischer Feldherr dargestellt. Der Kopf ist streng frontal gegeben mit relativ gleichmäßigen, idealisierten Gesichtszügen. Kiesling verzichtet aber nicht vollkommen auf die Wiedergabe naturalistischer Züge, beispielsweise die vollen Lippen und die große Nase. Die kurzen Haare sind in die Stirn gekämmt und rahmen in Locken übergehend das Gesicht. Horizontale und vertikale Linien dominieren in der Komposition, so korrespondieren die Faltenbahnen des Mantels mit den Lederbändern über der anderen Schulter. In diesem Bildnis unterstützt das

Material einerseits den unnatürlichen Charakter des Porträts und andererseits lockert es die fast geometrische Komposition durch die Lichtreflexe wieder auf.<sup>183</sup>

### **Johann Nepomuk Schaller (1777-1842)<sup>184</sup>**

1791 kam Schaller als Lehrling in die Bossierer-Abteilung der Wiener Porzellanmanufaktur. Der Leiter war Anton Grassi, der sich jedoch nicht sehr um die Ausbildung des Nachwuchses kümmerte. Da es eine Vereinbarung zwischen der Manufaktur und der Akademie gab, dass die Lehrlinge gleichzeitig die Akademie besuchen durften, hatte Schaller eine gewisse künstlerische Grundausbildung und außerdem unterrichteten Professoren der Akademie an der Porzellanfabrik.<sup>185</sup>

Schaller musste durch seine langjährige Tätigkeit an der Manufaktur antike Statuen und vor allem Büsten, wie sie dem Zeitgeschmack entsprachen, in Porzellan formen. Die Antike war für ihn daher stets unmittelbare Quelle, auch später in Rom, und sie stand fast immer über dem Einfluss, der durch die Werke Canovas und Thorvaldsens ausgeübt wurde.<sup>186</sup>

1811 war Schaller Obermodelleur geworden und seine Tätigkeit bestand vor allem im Entwerfen von Servicen, Vasen, Leuchtern, Büsten und Statuengruppen. Im selben Jahr entstand eine Reihe von Büsten in Biskuitporzellan von Mitgliedern des Kaiserhauses und einigen bedeutenden Männern des öffentlichen Lebens. Darunter befand sich wahrscheinlich auch die Büste des Grafen Wrba.

### **Rudolf Graf Wrba, Porträtbüste, um 1812, Abb. 43**

Gusseisen, Höhe: 58 cm

Wien, Technisches Museum

Inv. Nr.: 5885

---

<sup>183</sup> Hagen 1994, S.33.

<sup>184</sup> Künstlerbiographien, S. 93.

<sup>185</sup> Krasa-Florian 1977, S. 40-41.

<sup>186</sup> Ebenda, S. 44.

Im Auftrag der Porzellanmanufaktur entstand um 1812 das Modell einer Biskuitporzellanbüste des Grafen Wrbna, welche nicht erhalten ist.<sup>187</sup> 1829 war eine Büste des Grafen in Gusseisen, auf der „Ersten Böhmisches Gewerbeausstellung“ zu sehen. Eine Entstehung in dieser Zeit ist nach Krasa-Florian eher unwahrscheinlich, da der Stil der Büste des Technischen Museums in die Zeit um 1810 weist.<sup>188</sup>

Dargestellt ist Graf Wrbna, der Besitzer der Eisengusshütte in Horowitz, nur bekleidet mit einer Art Umhang, der einen großen Einblick auf den Brustkorb gewährt. Die Modellierung ist hart, aber auf eine naturalistische Wiedergabe von persönlichen Eigenheiten, das Grübchen am Kinn, die hohe Stirn oder die ausgeprägte Falte zwischen den Augen, wird nicht verzichtet. Der Kopf ist etwas nach links gewendet und die Haare sind sehr plastisch ausgearbeitet, auffallend sind die langen Kotletten. Trotz der eher naturalistischen Wiedergabe Wrbnas, wirkt die Büste auf den Betrachter leblos und unpersönlich. Diese Büste Schallers wurzelt nach Selma Krasa-Florian vor allem in der bodenständigen Wiener Tradition des josefinischen Porträts.<sup>189</sup> Ein Vergleich mit Zauners Wrbnabüste (Abb.26) zeigt Ähnlichkeiten im Ausdruck und in der Oberflächenbehandlung.

#### **Kaiserin Maria Ludovica, Porträtbüste, 1814, Abb. 44**

Carraramarmor, Höhe: 61 cm (mit Sockel: 71 cm)

Bez. auf der Rückseite des Sockels: JOHANN SCHALLER ROM 1814

Wien, Österreichische Galerie Belvedere

Inv. Nr.: 2289

1922 vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie übernommen

Im Juli 1812 kam Schaller nach Rom. Nach seiner Ankunft stürzte sich der Künstler sofort in die Arbeit. Er begann die Antike zu studieren und durfte bei Canova und Thorvaldsen arbeiten. Der Einfluss beider Künstler ist in seinen Werken zu

---

<sup>187</sup> Krasa-Florian 1977, S. 108.

<sup>188</sup> Ebenda, S.47.

<sup>189</sup> Kras-Florian 1977, S.47.

spüren.<sup>190</sup> In Rom kam er aber auch mit dem nazarenischen Kunstkreis in Kontakt und schloss sich diesem wahrscheinlich an.<sup>191</sup>

Diese Büste ist die früheste vollplastische Marmorarbeit Schallers und dargestellt ist die dritte Frau Kaiser Franz I., Maria Ludovica. Das Porträt entstand erst volle zwei Jahre nach seiner Ankunft in Rom im Jahre 1814. Besonders stark ist hier der nazarenische Einfluß zu bemerken. Im Typus folgt sie einem der damals beliebtesten und bekanntesten antiken Köpfe, der sogenannten Hera Ludovisi, des Thermenmuseums in Rom, die vielen Künstlern der Zeit als Vorlage diente. Die *Hera Ludovisi* war in vielen Gipskopien verbreitet, auch Goethe besaß ein Exemplar.<sup>192</sup>

Die Porträtähnlichkeit mit der Kaiserin ist nicht groß, es ist ein ideales Porträt. Formale Klarheit, Reinheit des Umrisses und die Intimität in der Auffassung führen den Kopf ganz nahe an nazarenische Porträts heran, von denen Overbeck fordert, dass sie den Charakter richtig auffassen und aber auch von irdischen Mängeln reinigen sollen.<sup>193</sup>

Der Kopf und die Blickrichtung der Kaiserin sind gerade ausgerichtet und die Gesichtszüge sind idealisiert. Auffallend ist die Gestaltung von Einzelheiten, wie den Verzierungen am Diadem, den das Gesicht rahmenden Locken und den weichen Falten des Schleiers. Diese Besonderheiten und der weiche Gesichtsausdruck erwecken beim Betrachter einen harmonischen, ausgeglichenen Eindruck.

Im Jahre 1816 modellierte der Berliner Bildhauer **Christian Daniel Rauch**<sup>194</sup> für König Friedrich Wilhelm III. eine Büste der verstorbenen Königin Luise (Abb. 45).<sup>195</sup> Ein Vergleich mit der Ludovica-Büste von Schaller zeigt eine große Ähnlichkeit in Einzelheiten der Ausführung, wie der Haartracht, des Diadems, des Schleiers oder des Gewandes. Jutta von Simson führt diese Art des Porträts bei Rauch auf das antike Vorbild, der Büste der Demeter Velata (Rom, Museo Nazionale Romano,

---

<sup>190</sup> Poch-Kalous 1970, S. 194.

<sup>191</sup> Die Nazarener, deren Forderung nach einer Erneuerung der Kunst auf religiöser Basis, ausgehend von den Meistern des Mittelalters, wobei sie damit vor allem das italienische Quattrocento und Raffael meinten, aber auch unter Einbezug nationaler Themen, fand bei den deutschen Künstlern in Rom großen Anklang. Vgl. Krasa-Florian 1978, S. 79.

<sup>192</sup> Krasa-Florian 2002, S. 480-481.

<sup>193</sup> Krasa-Florian 1978, S. 80-81.

<sup>194</sup> Künstlerbiographien, S. 91.

Sammlung Ludovisi) zurück. Auch inhaltlich ist, ihrer Meinung nach, ein Bezug zur Königin Luise gegeben, da Demeter als Göttin und Hüterin des geordneten Staatswesens und der Ehe galt.<sup>196</sup> Selma Krasa-Florian sieht in der Ähnlichkeit der beiden Büsten eine freundschaftliche Verbindung zwischen den beiden Künstlern Schaller und Rauch, wobei sie auch als Vorbild für die Luise-Büste die *Hera Ludovisi* annimmt.<sup>197</sup>

Zusammen mit dem Gegenstück der Büste von Kaiser Franz I. von 1815 sollte sie auf einem Hohen Sockel zu stehen kommen und war somit ursprünglich für eine öffentliche Aufstellung geplant. Dazu kam es aber nie.<sup>198</sup>

### **Kaiser Franz I., Porträtbüste, 1815, Abb. 46**

Carraramarmor, Höhe: 61 cm (mit Sockel 71 cm)

Bez. auf der Rückseite: JOHANN SCHALLER ROM 1815

Wien, Österreichische Galerie Belvedere

Inv. Nr.: 2288

1815 stellte Schaller ein Porträt Kaiser Franz I. fertig. Der Kaiser ist als römischer Imperator dargestellt. Die Büste ist frontal, mit Blickrichtung nach vorne gegeben. Die Gesichtszüge sind idealisiert, aber nicht auf Kosten der Identität des Porträtierten. Krasa-Florian schreibt: „ Mit seiner Imperatorenbüste des österreichischen Kaisers hat Schaller einen Typus geschaffen, der maßgebend für fast alle späteren Porträts Franz I. geworden ist. Sie ist nicht so idealisiert und pathetisch wie Canovas Exemplar und nicht so heroisch und unpersönlich wie Zauners Franz-Porträt.“<sup>199</sup>

Diese Büste war, wie schriftlich belegt werden kann, die Vorlage für eine Franz I. Büste von Rauch (Abb. 47)<sup>200</sup> und bekräftigt daher die Annahme einer freundschaftlichen Verbindung zwischen den beiden Bildhauern. Die Büste des Kaisers war die letzte der drei Büsten, der Vertreter der heiligen Allianz, die der

---

<sup>195</sup> Königin Luise, Büste mit Schulteransatz, 1816, Gips, Höhe 43 cm (mit Sockel 55 cm), Berlin, Nationalgalerie, Inv. Nr.: RM 138.

<sup>196</sup> Simson 1996, S. 117.

<sup>197</sup> Krasa-Florian 2002, S. 481.

<sup>198</sup> Krasa-Florian 2002, S. 481.

<sup>199</sup> Krasa-Florian 1977, S. 54.

<sup>200</sup> Kaiser Franz I. von Österreich, 1818, Marmor, Höhe mit Sockel: 67 cm, Schloss Nassau a. d. Lahn, Gedächtnishalle, Besitz des Grafen von Kanitz. Vgl. Simson 1996, S. 145.



Minister vom Stein bei Rauch bestellte. Rauch selbst schrieb einen Brief an Freiherr vom Stein, in dem er ihm mitteilte, dass er an der Büste arbeite und eine Büste des Wiener Bildhauers Schaller kopiere.<sup>201</sup>

Beide Büsten, Franz I. und Maria Ludovica, blieben im Besitz von Schaller und kamen nach dessen Rückkehr aus Rom, in die Porzellanmanufaktur, was wohl bedeutet, dass der Marmor vom Staate zur Verfügung gestellt worden war.<sup>202</sup>

### **Josef Freiherr von Hammer-Purgstall, Porträtbüste, 1830, Abb.48**

Weißer Tiroler Marmor, Höhe: 48 cm

Bez. vorne: JOSEPH v. HAMMER

Bez. rechts: NACH / DEM LEBEN / MODELLIERT / VON PROFESSOR / JOH. SCHALLER / 1829 Wien

Bez. links: IN TIROLER / MARMOR AUSGEFFÜRT VON / DESSEN STIEFSOHN / JOH. PRELEUTHNER / ANNO 1830

Wien Museum, Zentraldepot

Inv. Nr.: 8264

1894 als Geschenk Johann Preleuthners an das Historische Museum der Stadt Wien.

Gegen Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts ist eine stärkere Monumentalisierung seiner Porträts zu bemerken, möglicherweise durch den Einfluss des Münchner Künstlerkreises. Schaller war selbst mehrere Male in München und fertigte Büsten für die Walhalla.<sup>203</sup> Ganz im Typ dieser monumentalen Hermen<sup>204</sup> ist auch die Porträtbüste des Orientalisten und Dichters Hammer-Purgstall und zählt zu Schallers reifsten Leistungen in der Porträtkunst. Dargestellt ist der Porträtierte in klassischer Hermenform, nacktem Brustausschnitt und strenger Frontalität. Die Persönlichkeit Hammer-Purgstalls wird durch die

---

<sup>201</sup> Simson 1996, S. 146 und Krasa-Florian 1977, S. 54.

<sup>202</sup> Krasa-Florian 1977, S. 54.

<sup>203</sup> Ludwig von Bayern erteilte Schaller 1825 einen Auftrag für eine Büste für die Walhalla, ein Porträt des Fürsten Metternich, über dessen Verbleib nichts bekannt ist und das auch nie aufgestellt wurde. Vgl. Krasa-Florian 1977, S. 98.

<sup>204</sup> Maßstab, Hermenform der Büsten mit antikisch nackter Brust waren vom Auftraggeber Ludwig von Bayern, für die Büsten der Walhalla vorgeschrieben.

Gestaltung seiner individuelle Gesichtszüge hervorgehoben, wobei der Realismus der Büste aber immer der Gesamtform untergeordnet ist. Von Schaller selbst stammt nur das Modell, die Ausführung übernahm Johann Preleuthner.

Die Frage der Auftragserteilung ist nicht geklärt. Da die Büste direkt aus dem Besitz von Schallers Stiefsohn in das Historische Museum der Stadt Wien gelangte, ist es naheliegend, eine Entstehung dieses Porträts aus eigenem Antrieb zu vermuten.<sup>205</sup>

### **Giuseppe Pisani (1757- 1839)<sup>206</sup>**

Pisani ist neben Ceracchi der zweite italienische Bildhauer, der längere Zeit in Wien tätig war. Er arbeitete vor allem für die Familie d'Este. Beide waren vor allem angesehene Porträtisten, wobei sich Ceracchis Stil in seiner anfänglichen römischen Strenge von Pisanis weicher, im Oberitalienischen wurzelnden Auffassung unterscheidet.

#### **Maria Riccarda Beatrix von Este, Porträtbüste, 1807, Abb.49**

Carraramarmor, Höhe: 59,5 cm

Rechts an der Seite signiert: IOSEPH PISANI CARRARIENSIS / SCVLPSIT . A. MDCCCVII

Diese Büste befand sich bis 1919 in der Estensischen Kunstsammlung in Wien und ist jetzt in Modena.

Es handelt sich um eine Hermenbüste und Maria Riccarda ist in strenger Frontalansicht gegeben. Sie ist in einem antiken Gewand, ihre Locken symmetrisch herabfallend, ein Diadem auf dem Kopf und darüber einen Schleier tragend dargestellt. Die Büste erinnert an die Ludovica Büste von Schaller (Abb.41) und dürfte ebenfalls die *Hera Ludovisi* als Vorbild gehabt haben. Die Gesichtszüge zeigen eine plastische, eher weiche, runde Modellierung und erwecken aber

---

<sup>205</sup> Krasa-Florian 1977, S. 98.

<sup>206</sup> Künstlerbiographien, S. 91.

trotzdem einen starren, unpersönlichen Eindruck. Die Locken im Vergleich sind viel härter ausgearbeitet und fallen strähnig ins Gesicht.

### **Erzherzog Ferdinand, Porträtbüste, um 1807, Abb. 50**

Carraramarmor, Höhe: 57 cm

Befand sich ebenfalls in der Estensischen Kunstsammlung und dürfte heute in Modena sein.<sup>207</sup>

Erzherzog Ferdinand war der Sohn Franz I. und der Gemahl der Maria Riccarda Beatrix von Este. Dieses Porträt war das Gegenstück zu der oben genannten Büste. Es ist eine Hermenbüste und auffallend ist der relativ große rechteckige, nackte Büstenausschnitt. Auf der rechten Schulter ist ein mit einer runden, verzierten Spange zusammengehaltener Mantel zu erkennen und über der Brust ist ein Riemen gezogen.

Beide Büsten zeigen einen großen Bezug zur Antike, wirken noch eher hart in ihrer Ausarbeitung und erwecken beim Betrachter einen kalten unpersönlichen Eindruck.

### **Kaiser Franz I., Porträtbüste, vor 1814, Abb. 51**

Carraramarmor, Höhe: 73 cm

Wien, Heeresgeschichtliche Museum

Inv. Nr.: 0000/20/BI 14237

Diese Büste und eine Büste des Erzherzog Carls (Abb.52)<sup>208</sup> waren ursprünglich im „Kanzlerhofe“ aufgestellt und kamen dann ins Heeresgeschichtliche Museum.<sup>209</sup>

Kaiser Franz I. ist in römischer Imperatorentracht dargestellt. Der über der rechten Schulter zusammengefasste Mantel fällt in weichen, tiefen Falten über den Brustpanzer, sodass noch die Verzierung des Brustpanzers, der Adler, zu erkennen ist. Der Kopf ist ganz leicht nach rechts gewendet und die Gesichtszüge

---

<sup>207</sup> Krasa-Florian 1977, S. 53.

<sup>208</sup> Erzherzog Carl, Porträtbüste, vor 1814, Carraramarmor, Höhe : 71 cm, Wien, Heeresgeschichtliche Museum, Inv. Nr.: 0000/20/BI 14236. Dargestellt ist Erzherzog Karl im Alter von ca. 30 Jahren, in antiker Feldherrentracht. Vgl. Ilse Krumpöck 2004, S. 135.

sind stark idealisiert. Franz I. ist jugendlich dargestellt. Die Haare sind nach hinten gekämmt, fallen seitlich über die Ohren und sind im Nacken lang. Das Gesicht ist fein und regelmäßig modelliert, wirkt aber sehr leblos.

Pisani übernimmt den Canova Typus der Franz I. Porträts, wobei seine Porträtauffassung nicht so bewegt und pathetisch ist. Der Vergleich mit Schallers Franz I. Büste (Abb. 43) zeigt eine ähnliche Porträtauffassung, wobei Schaller individuelle Eigenschaften noch stärker betont. Das Gesicht bei Schaller wirkt naturalistischer und ist nicht so schön und weich wie bei Pisani.

### **Josef Klieber (1773-1850)<sup>210</sup>**

Klieber war im Gegensatz zu den meisten führenden Vertretern der Bildhauerei seiner Generation nie selbst in Rom gewesen und konnte daher die Statuen der Antike wie auch jene der großen Meister Canova und Thorvaldsen im Original nie studieren. Seine Kenntnisse über die für die klassizistische Bildhauerei maßgebliche antike Plastik, beruhen vorwiegend auf Abgüssen des Antikenkabinetts der Wiener Akademie sowie auf zeitgenössischen Stichwerken, die nur eine ungenaue Vorstellung von den Originalen geben konnten. Vielfach scheint es, als versuchte Klieber aus Kränkung über das nie verliehene Romstipendium, das meist mit dem begehrten Hofauftrag verbunden war, seine aus Sekundärquellen geschöpfte Kenntnis der Antike besonders deutlich zu demonstrieren, was wiederum dem künstlerischen Ergebnis nicht immer zuträglich war.<sup>211</sup> Klieber war einer jener Künstler, der in allen Zweigen der Kunst ausgezeichnete Fähigkeiten besaß, aber am besten als Dekorationsbildhauer bezeichnet werden kann. Seine Bildhauerarbeiten waren überwiegend in ein Gesamtkonzept eingebettet, das primär vom Architekten, seine enge Zusammenarbeit mit dem Architekten Josef Kornhäusel sei kurz erwähnt, und Auftraggeber bestimmt war.

Als Porträtist trat Josef Klieber nie wirklich in Erscheinung und es gibt auch nur wenige Porträtbüsten, die ihm zugeschrieben werden.

---

<sup>209</sup> Ilse Krumpöck 2004, S.134-135.

<sup>210</sup> Künstlerbiographien, S. 89.

<sup>211</sup> Reiter 2002, S.451.

### **Erzherzog Karl, Porträtbüste, 1842, Abb. 53**

Marmor, Höhe: 67 cm

Wien, Österreichische Galerie Belvedere

Inv. Nr.: 2547

Die Büste wurde 1926 aus der Albertina übernommen.

Erzherzog Karl ist in römischer Imperatorentracht dargestellt. Die Büste steht auf einem kubischen Sockel mit eingesetztem Wappen. Die Falten des Mantels wirken eher schwer, brechen in einer Zickzackform und zeigen eine harte Modellierung. Der Kopf ist etwas nach rechts gewendet und weist sehr naturalistische Gesichtszüge auf. Auffallend ist die, für Karl charakteristische Lippe, welche ohne großartige Verschönerung wiedergegeben wird. Hildegard Schmid vermutet, dass das radikal naturalistische Antlitz nach einer von Franz Klein abgenommenen Lebendmaske (Abb. 35) in wächsern-malerischer Technik geschaffen wurde.<sup>212</sup> Die Locken der Haare rahmen das Gesicht und sie wirken im Vergleich zu den Gesichtszügen unnatürlich.

Der Stein weist Unreinheiten auf, die aber eine vitalisierende Wirkung auf die Büste haben. Der Gesamteindruck der Porträtbüste ist trotz der sehr naturalistischen Wiedergabe würdevoll und ein bisschen heroisch gesteigert.

### **Kaiser Franz I., Porträtbüste, 1837/1840, Abb. 54**

Marmor, Stadtmuseum Pressburg, Depot<sup>213</sup>

Diese Büste war ein Geschenk des Hofes an die Stadt Pressburg in Erkenntlichkeit ihrer Haltung während des Krieges von 1809. Auch andere Künstler, darunter Schaller und Kähsmann, sandten Modelle ein, wobei Kliebers Entwurf ausgesucht wurde.<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> Schmid 1987, S. 364.

<sup>213</sup> Ebenda, S. 362.

<sup>214</sup> Krasa-Florian 1977, S. 128.

Kaiser Franz I. wird als römischer Imperator mit Lorbeerkranz dargestellt. Die Büste weist Ähnlichkeiten mit Franz I. Büsten von verschiedenen Künstlern auf. Die Kleidung deutet auf Canovas Typus (Abb. 28), die Modellierung der Gesichtszüge auf Schaller (Abb. 46) und die Frontalansicht mit Lorbeerkranz auf Josef Käßmann (Abb. ) hin. Klieber kreierte in gewisser Weise ein Unikat, das auf den Betrachter sehr harmonisch und würdevoll wirkt.

### **Graf Rudolf Wrbna-Freudenthal, Porträtbüste, um 1814, Abb. 55**

Marmor, Höhe: 58 cm

Baden, Rollett-Museum, 1. Stock

Obj. Nr.: 9

Graf Wrbna ist in römischer Imperatorentracht dargestellt. Der Identitätsnachweis des Dargestellten erfolgte durch eine Münze (Abb. 56). Diese Büste wurde von Josef Klieber als schulbeispielhaftes Demonstrationsmodell und Preisaufgabenmotiv für Medailleure verwendet.<sup>215</sup>

Die Modellierung der Porträtbüste ist nicht sehr fein und der relativ dunkle Marmor erschwert das Erfassen der Gesichtszüge. Die einfache, ungenaue und nicht sehr plastische Ausarbeitung bestätigt, dass diese Büste als „bloßes“ Demonstrationsmodell verwendet wurde. Im großen Kontrast dazu steht die Wrbna Büste von Schaller (Abb. 43), die den offiziellen akademischen Stil repräsentiert. Gesicht und Kleidung sind viel stärker charakterisiert, detailgenauer und feiner modelliert.

### **Josef Käßmann (1784-1856)<sup>216</sup>**

Käßmann hatte bereits im Jänner 1813 um ein Stipendium der Akademie für einen Romaufenthalt angesucht, aber erst im Herbst 1823 wurde ihm die Reise nach Rom gewährt. Es ist anzunehmen, dass Käßmann die Kontakte die Schaller zu Thorvaldsen, Canova und zur deutschen Künstlerschaft gepflegt hatte, fortführen

---

<sup>215</sup> Schmid 1987, S. 363.

<sup>216</sup> Künstlerbiographien, S. 87.

wollte. Besonders Thorvaldsen nahm sich seiner an und unterstützte ihn mit seinem Rat. Käßmann verkehrte in Rom aber auch im Kreise der Nazarener. Nach seiner Rückkehr nach Wien nahm seine künstlerische Karriere als Bildhauer keinen sehr guten Verlauf, obwohl seine in Rom geschaffenen Plastiken als qualitativ hochwertig eingestuft wurden. Vor allem administrative Tätigkeiten als Professor der Akademie oder Mitteilungen über Aufträge, die Käßmann letztlich doch nicht erhalten hatte, sind vorwiegend überliefert.<sup>217</sup>

### **Kaiser Franz I., Porträtbüste, um 1824, Abb. 57**

Marmor, überlebensgroß

Eingang der Universitätsbibliothek Wien

Käßmann fertigte diese Büste 1824 in Rom und erst 1832 kam sie zur Aufstellung. Der Kaiser ist als römischer Imperator dargestellt, gekleidet mit Lorika, Mantel und auf dem Kopf einen Lorbeerkranz tragend. Die Idealisierung nach dem Vorbild Canovas steht bei diesem Werk im Vordergrund. Auffallend ist das Bestreben nach größtmöglicher Harmonisierung, wodurch charakteristische, individuelle Züge des Dargestellten fehlen. Der Kopf ist leicht nach rechts gewendet und das Gesicht wirkt geglättet und alterslos. Bettina Hagen meint treffend: „Käßmann zeigt weder den jugendlichen, tapferen Feldherrn noch den würdevollen, lorbeerbekränzten Kaiser, sondern eine Mischung aus beiden, die den Inhalt verunklärt.“<sup>218</sup> Der mächtige Lorbeerkranz mit seinen schmückenden Bändern drückt schwer auf das Haupt und wirkt etwas unbeholfen. Sowohl das längsovale Gesicht, die lange Nase und das ausgeprägte Gesicht als auch die eher unpersönliche Erscheinung der Büste erwecken die Aufmerksamkeit des Betrachters. Die Falten des Mantels fallen schwer über den Brustpanzer und täuschen nicht die Leichtigkeit eines drapierten Stoffes vor.

Käßmann gibt bei dieser Porträtbüste dem klassischen Ideal vorbehaltlos Vorrang auf Kosten der Individualität und verabsäumt dabei seine eigenen Stil einzubringen.

---

<sup>217</sup> Kolbeck 1999, S. 25-39.

<sup>218</sup> Hagen 1994, S. 38.

## **Kaiser Ferdinand I., Porträtbüste, 1839, Abb. 58**

Weißer Marmor mit grauen Einschlüssen, Höhe: 93 cm

Bez. Sockel hinten: IOS. KAEHSMANN 1839

Wien, Heeresgeschichtliche Museum

Inv. Nr.: 0000/20/BI 19033

Ferdinand ist in einer Beamtenuniform dargestellt. Um den Hals trägt er ein Band, an dem der Orden vom Goldenen Vlies befestigt ist. Über die Brust verläuft quer ein Band und auf der linken Brust sind vier Orden sichtbar. Eine Draperie, eine Art Mantel, ist um die Uniform gelegt, sodass die rechte Körperhälfte verdeckt wird. Die Gesichtsform Ferdinands ist betont längsoval. Auffallend ist die hohe Stirn, wobei das Kopfvolumen oberhalb der Schläfen stark zunimmt, sodass die Kopfform stark verbreitet wird. Das schildert Käßmann mittels gebündelter Strähnen von hinten nach vorne gekämmt. Charakteristisch sind die ausgeprägten Koteletten und die relativ großen Ohren, die Käßmann besonders naturalistisch herausarbeitete. Der Mantel wirkt schwer und umfasst die Figur, wobei die Leichtigkeit eines Stoffes nicht zu bemerken ist.

Käßmann dürfte mit dieser eher realistischen Darstellung des Monarchen der Wirklichkeit ziemlich nahe gekommen sein und versucht dem Porträt eine ruhige, würdevolle Ausstrahlung zu geben.

Diese Porträtbüste weist große Ähnlichkeiten mit der Büste Ferdinands von Franz Klein (Abb. 37) auf. Beide zeigen Ferdinand in Uniform, ausgestattet mit Orden. Auffallend ist die Übereinstimmung der beiden Werke bezüglich der physiognomischen Besonderheiten des Dargestellten, wie das längsovale Gesicht, die hohe Stirn und die große Kopfform. Die Künstler versuchen auch nicht die individuelle Eigenheiten zu Gunsten einer idealisierten Darstellung zu kaschieren. Der einzig größere Unterschied der beiden Büsten betrifft das Alter des Porträtierten. Klein stellt einen jugendlichen Ferdinand dar, während Käßmann einen älteren, von einer Krankheit gezeichneten Monarchen zeigt. Käßmanns Büste ist daher in Kleins Nachfolge zu sehen.



## **Johann Joachim Winckelmann, Porträtbüste, um 1800,<sup>219</sup> Abb. 59**

Marmor, Höhe: 41 cm

Stift Klosterneuburg, Depot

Inv. Nr.: KG 303

Laut Auskunft von Mag. Wolfgang Huber stammt die Büste aus dem Nachlass eines Augustiner Chorherren. Der Künstler ist unbekannt und es gibt auch keine weiteren Informationen über diese Büste. Ein Teil des Hinterkopfes wurde restauriert.

Die Marmorbüste zeigt das Porträt Winckelmanns in stark idealisierter Form, im Stil einer römischen Kaiserbüste. Der Kopf ist ganz leicht nach rechts gewendet und auffallend ist die sehr weiche Modellierung. Das Haar ist ganz fein, fast graphisch ausgearbeitet und von hinten nach vorne gekämmt. Der Gesichtsausdruck ist starr und teilnahmslos. Die Idealität steht im Vordergrund. Die Individualität ist stark zurückgedrängt.

Die Zuschreibung eines Künstlers ist sehr schwierig und kann nicht erbracht werden.

## **Porträtbüste, um 1800, Abb. 60**

Marmor

Wien, Kunsthistorisches Museum

Auffstellungsort Münzsammlung (nicht öffentlich zugänglicher Bereich)

Dargestellt ist ein reiferer Mann, Identität unbekannt, in Frontalansicht mit nacktem kurzem Büstenabschnitt. Die Haare sind kurz, leicht wellig und von hinten nach vorne gekämmt, also dem damaligem Zeitgeschmack angepasst. Die Modellierung ist eher weich, auch idealisierend, dennoch sind individuelle Eigenschaften zu erkennen. Die Augen sind geöffnet, keine Pupillen eingezeichnet, und sie wirken starr und leblos. Der Gesamteindruck für den Betrachter ist harmonisch, teilnahmslos aber nicht unpersönlich.

---

<sup>219</sup> Kat. Ausst., Klosterneuburg/Wien 1992, S. 106-107.

Die Profilansicht (Abb. 62) ist charakteristisch und gibt physiognomische Einzelheiten sehr anschaulich wieder. Die hohe, etwas fliehende Stirn, die prägnante Nasenwurzel, die große, spitze Nase und das gemäßigte Doppelkinn sind deutlich dargestellt. Das Kinn mit Grübchen ist nur in der Frontalansicht zu erkennen. Der Vergleich mit Zauners Wrbnas Büste (Abb. 61) zeigt Ähnlichkeiten in der Profilansicht. Zauner stellt jedoch einen jüngeren Mann dar und außerdem erweckt die Büste einen idealisierteren, härteren Eindruck. Die KHM-Büste zeigt eine naturalistische Darstellung und eine weiche, plastische Modellierung. Die Gegenüberstellung mit Schallers Wrbnas-Büste zeigt eine erkennbare Übereinstimmung. Die hohe Stirn, die Nasenpartie und das Kinn mit Grübchen sind ähnliche Merkmale, wobei die Gesichtsform breiter, eckiger ist und die Backenknochen ausgeprägter als bei Schallers Büste sind. Ob die Übereinstimmungen für eine Identifizierung als Graf Wrbnas ausreichend sind ist fraglich, aber die Möglichkeit sollte nicht außer Acht gelassen werden.

Die Frage des Bildhauers ist noch schwieriger und bedürfte einer intensiven wissenschaftlichen Nachforschung und konnte im Rahmen meiner Arbeit nicht geklärt werden.

## **Schlussbemerkung**

In der Kunstliteratur fanden Wiener Porträtbüsten des Klassizismus wenig Beachtung. Sie wurden als Bestandteil der Skulptur des Klassizismus gesehen oder im Zusammenhang mit der künstlerischen Tätigkeit eines Bildhauers erwähnt. Daher versuchte ich in meiner Arbeit die Porträtbüste als eigene Kunstgattung näher zu betrachten und einen repräsentativen und möglichst detaillierten Überblick der Wiener Porträtbüsten zu geben.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts brachten sowohl in gesellschaftlicher als auch in geistiger Hinsicht große Veränderungen mit sich. Einerseits gewann das Bürgertum immer mehr an Bedeutung und nahm eine wichtige Stellung in der Gesellschaft ein und andererseits fassten die Gedanken der Aufklärung Fuß in großen Teilen der

Bevölkerung. So kam es auch zu einer Veränderung in der Kunst. Vor allem die Stellung von Kunst und Künstlern innerhalb der Gesellschaft begann sich zu ändern. Damit im Zusammenhang stand auch die Forderung nach der Autonomie der Kunst und ihre sittliche, veredelnde Wirkung auf den Menschen wurde betont. Die religiöse Plastik nahm in dieser Zeit keine bedeutende Stellung ein, und meist war sie noch konservativer und stilistisch stärker dem Barock verbunden. Eine wichtige Rolle spielte damals das Porträt und bestätigte das zunehmende Selbstbewusstsein der Menschen. Das Porträt wurde zu einem festen Bestandteil der Wohnumgebung und die Porträtbüste gehörte sowohl zum öffentlichen als auch zum privaten Personenkult. Eine besondere Bedeutung hatte die Akademie. Sie war oberste Kunstbehörde und Ausbildungsstätte und gewährte, die besonders begehrten, Romstipendien, die einen Aufenthalt in Rom erst ermöglichten.

Franz Xaver Messerschmidt, Johann Martin Fischer, Franz Anton Zauner, Franz Klein, Leopold Kiesling, Josef Klieber, Johann Nepomuk Schaller und Josef Käßmann sind die bedeutendsten Wiener Bildhauer dieser Zeit und schufen zahlreiche Porträtbüsten sowohl für den Wiener Hof als auch für private Auftraggeber. Die Italiener Giuseppe Ceracchi und Giuseppe Pisani arbeiteten vorübergehend in Wien. Pisani war vor allem für die Familie d'Este tätig und Ceracchi bekam mehrere Aufträge für Porträtbüsten vom kaiserlichen Hof.

Die Auseinandersetzung mit der Antike war für jeden Bildhauer die Grundvoraussetzung seiner Arbeiten, wobei die Umsetzung bei jedem Künstler von verschiedenen persönlichen Umständen zusätzlich geprägt wurde. Nicht jeder Bildhauer, beispielsweise Martin Fischer oder Josef Klieber, hatte die Möglichkeit eines Romaufenthaltes, aber auch die erste Ausbildung, das künstlerische Umfeld und Vorbilder, zum Beispiel Canova und Thorvaldsen beeinflussten die individuelle Porträtauffassung. Der Kontakt zu anderen Künstlern aus Europa wurde gepflegt, zum Beispiel bei Schaller mit Rauch und bei Zauner mit Trippel und Hewetson, wodurch die internationale Positionierung gefestigt und neue Eindrücke gesammelt wurden.

Die Zeit um 1800 war eine Zeit des Umbruchs, der bei der Gegenüberstellung der Büsten gut zu erkennen ist. Es gab noch vom Barock beeinflusste Büste, zum Beispiel die Gerard van Swieten Büste (Abb.14) von Messerschmidt, an der Antike orientierte, idealisierte Büsten, siehe zum Beispiel die Büste Kaiser Franz II. von

Zauner (Abb.27) aber auch schon sehr naturalistische Darstellungen, beispielweise die Büsten von Franz Klein oder Schaller. Die Kostümfrage spielte auch eine wichtige Rolle und steht im Zusammenhang mit dem Auftraggeber. Der Kaiser wurde vor allem als römischer Imperator, als Zeichen der Beständigkeit dargestellt. Der private oder bürgerliche Auftraggeber bevorzugte zeitgenössische Kleidung, siehe die Streicher Büste von Klein (Abb.33) oder die Wrba Büste von Schaller (Abb.5).

Der internationale Vergleich zeigt, dass diese Aufbruchstimmung in ganz Europa zu erkennen ist und dass es auf künstlerischer Ebene einen regen Austausch gab. Der Mittelpunkt der Kunstszene war damals Rom, wo die bedeutendsten Bildhauer dieser Zeit, Canova und Thorvaldsen lebten und arbeiteten, auch Einflüsse der französischen Porträtplastik (Houdon) sind festzustellen.

Wien war zwar in der Zeit des Klassizismus nicht das künstlerische Zentrum Europas aber doch mit den aktuellen Strömungen vertraut, wozu die Werke Canovas in Wien sicher wesentlich beigetragen haben. Die Porträtbüsten reflektieren die damals unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten von der Antikenrezeption bis zum modernen naturalistischen Bildnis und sind vielleicht der signifikanteste Beitrag Österreichs zur Kunst des Klassizismus in Österreich.

## **Künstlerbiographien**

### **Canova, Antonio (1757-1822)<sup>220</sup>**

Canova wurde 1757 in Possagno geboren. Nach dem Tod des Vaters wuchs er bei seinem Onkel auf. Sein Talent wurde früh erkannt und er kam durch Vermittlung des venezianischen Senators Giovanni Falia zum Bildhauer Giuseppe Torretti in die Lehre nach Venedig. Dort arbeitete Canova an der Ausstattung der Gärten und Villen der venezianischen Patrizier und an Bauplastiken in den Kirchen. 1779 finanzierte er mit dem Erlös der Daedalus-Gruppe, seinem ersten großen Erfolg, die lang ersehnte Romreise. Obwohl dieser Aufenthalt ursprünglich nur als kurze Reise gedacht war, blieb Canova, mit kurzen Unterbrechungen, in Rom. Er lehnte alle Angebote von Seiten Kaisers Franz von Österreich, Napoleons und des Zaren von Russland ab, mit dem Hinweis, dass er nur in Rom arbeiten könnte. Nach der Besetzung Roms durch französische Truppen verbrachte der Künstler im Jahre 1798 eine kurze Zeit in seiner Heimat und kam jedoch 1799 wieder nach Rom zurück. 1802 wurde Canova zum Inspektor über die Antikensammlungen, sämtliche Kunstschatze des Vatikans, der Kirche, der Akademie und der Vatikanischen Museen ernannt. 1814 kehrte Canova als Anführer jener Delegation zum Pariser Kongress zurück, die die Rückführung der Kunstschatze aus Paris durchsetzen sollte. Mit Unterstützung Englands, Preußens und Österreichs gelang es ihm die Antiken wieder nach Italien zurückzubringen. 1822 verstarb Canova in Venedig.

### **Ceracchi, Giuseppe (1751-1802)<sup>221</sup>**

Giuseppe Ceracchi wurde 1751 als Sohn des Goldschmieds Domenico Ceracchi in Rom geboren. Er war an der Accademia di San Luca Schüler des Tommaso Righis und ging 1775 nach London. Dort schuf er zahlreiche Werke, wie zum Beispiel allegorische Statuen, Bildnisbüsten oder Denkmäler. Seine Rückreise führte ihn über Holland nach Wien, wo er einige Aufträge, unter anderem von Maria Theresia, erhielt. 1785 zog er wieder nach Rom zurück, wo er zahlreiche Büsten, vorwiegend

---

<sup>220</sup> Saur, 16, S.173-176.

<sup>221</sup> Thieme-Becker, 6, S.287-289.

von Vertretern des Klerus schuf. Der bis 1789 für den Hochadel tätige Künstler war von den Revolutionsberichten aus Paris und Washington so angetan, dass er zu einem begeisterten Anhänger republikanischer Freiheitsideale wurde und 1790 nach Nordamerika aufbrach. 1791/92 kehrte er nach Europa zurück, wo er in Genua, Mailand und Paris tätig war. Der 1796 triumphierend in Mailand einziehende Napoleon motivierte ihn mehrere Büsten Bonapartes anzufertigen und schließlich zog er nach Paris. 1798/99 hatte Ceracchi noch für die Proklamierung der römischen Republik agitiert und 1800 bezichtigte er Napoleon öffentlich der Begünstigung des Papstes. 1801 wurde er festgenommen und eines Dolchattentats auf Napoleon bezichtigt. 1802 wurde Ceracchi in Paris mit drei Mitverschwörern guillotiniert.

### **Fischer, Johann Martin (1741-1820)<sup>222</sup>**

Johann Martin Fischer wurde zu Bebele bei Hopfen im Allgäu geboren. Er lernte bei dem Dorfbildhauer Schweiger und kam 1760 nach Wien. Seine Lehrer in Wien waren zuerst Tabota und ab 1762 Joseph Schletterer, bei dem er vier Jahre arbeitete. 1780 bewarb er sich gemeinsam mit Franz Anton Zauner um die Stelle eines Professors für Bildhauerei an der Akademie. Zauner, der 1781 aus Rom zurückkehrte, bekam die Stelle 1784. Ein Jahr später, 1785, reichte Fischer den sogenannten „Muskelmann“ als Aufnahmearbeit ein und war ab 1786 Professor der Anatomie an der Akademie. Nach Zauners Berufung zum Direktor der Maler- und Bildhauerklassen bekam nun endlich Fischer 1806 die ersehnte Professur für Bildhauerei. Schließlich wurde er 1815 zum Direktor ernannt, da Zauner zuvor in den Ruhestand getreten war. 1820 verstarb Johann Martin Fischer in Wien.

### **Hagenauer, Johann Baptist (1732-1810)<sup>223</sup>**

Johann Baptist Hagenauer wurde 1732 in Straß, einem kleinen oberbayrischen Dorf, geboren. Er stammte aus einer kinderreichen Familie und musste schon in frühen Jahren in der Wirtschaft, sein Vater war Bauer, mithelfen. So kam er nach Salzburg, wo ihm ein entfernter Verwandter die Möglichkeit vermittelte bei dem Bildhauer Johann Georg Itzfeldner in die Lehre zu gehen. 1754 wurde Hagenauer

---

<sup>222</sup> Thieme-Becker, 12, S.36-37.

<sup>223</sup> Thieme-Becker, 15, S. 466-468.

als Schüler in der Wiener Akademie aufgenommen, die er im Jahr 1759 verließ. Sämtliche Werke die Johann Hagenauer während seiner Akademiezeit geschaffen hatte sind Kleinplastiken, von einem Aufnahmestück ist nichts bekannt.<sup>224</sup> Anschließend machte er eine Studienreise nach Italien. Dort besuchte er die Akademie in Bologna, Florenz und Rom, wo er überall Preise gewann. 1764 kehrte der Künstler nach Salzburg zurück und heiratete. Während seines achtjährigen Aufenthaltes in Salzburg arbeitete er eng mit seinem Bruder Wolfgang zusammen und arbeitete an den beiden großen Projekten Salzburgs, Mariensäule auf dem Domplatz und Mönchsbergdurchbruchstore, mit. Nach dem Tod Erzbischofs Sigismund von Schrattenbach im Jahre 1771 sah sich Hagenauer nach auswärtiger Arbeit um, da die Aufträge in Salzburg ausblieben. 1773 trat er in Verbindung mit dem Wiener Hofbildhauer Wilhelm Beyer und übernahm acht Figuren für den Schlosspark von Schönbrunn zur Ausführung nach dessen Modellen. Zu ihrer Ausarbeitung ging er nach Wien und wurde 1774 nach Schletterers Tod zum Leiter der Bildhauerklasse an der Wiener Akademie berufen. 1780 erfolgte die endgültige Anstellung Hagenauers als Direktor der Graveurschule und zugleich musste er die Professur an der Akademie zurücklegen; sein Nachfolger wurde Franz Anton Zauner. Bis zu seinem Tod im Jahre 1810 lebte der Bildhauer in bescheidenen Verhältnissen und widmete sich ganz der Lehrtätigkeit an der Wiener Graveurschule.

### **Hewetson, Christopher (1739-1798?)<sup>225</sup>**

Christopher Hewetson wurde 1739 in Kilkenny, Irland, geboren. Seine erste Ausbildung erhielt er in Dublin bevor er nach Rom ging. Erstmals nachzuweisen ist er in Italien im Jahr 1765.<sup>226</sup> Über seine Persönlichkeit ist wenig bekannt. Reserviertheit und gutes Urteilsvermögen werden Hewetson nachgesagt. In Thomas Jenkins, einem bedeutenden Kunstagenten, fand er einen Freund und Gönner. Der Bildhauer verließ Rom so gut wie nie, bloß zwei Reisen nach Neapel sind bekannt. Hewetson wurde vor allem als Porträtist sehr bekannt und erfolgreich. Er schuf zahlreiche Porträtbüsten von bekannten Bürgern Roms. Als sein Hauptwerk zählt

---

<sup>224</sup> Wegleitner 1952, S. 5.

<sup>225</sup> Ingamells 1997, S. 494.

<sup>226</sup> Hodgkinson 1958, S. 42.

das Denkmal des Dr. Baldwin, Provost des Trinity College zu Dublin, an dem er fast zehn Jahre arbeitete. Zu seinen Bekannten und Freunden, neben Jenkins, zählten unter anderem Raffael Mengs und Azara, der spanische Botschafter. Hewetson gehörte dem Kreis der jungen Klassizisten in Rom an und starb dort wahrscheinlich im Jahr 1798.

### **Houdon, Jean Antoine (1741-1828)<sup>227</sup>**

Houdon wurde in Versailles geboren und seine künstlerischen Fähigkeiten wurden schon früh bemerkt. Sein erster Lehrer war Slodtz und später an der Akademie Royale Pigalle und Lemoyne. 1761 erhielt er den ersten Preis für ein Relief und zugleich das Brevet als Pensionär nach Rom zu reisen. Von 1764 bis 1768 dauerte sein Romaufenthalt, von dem er auch einige Werke nach Paris mitbrachte und im Salon debütierte. 1771 stellte Houdon das Modell eines schlummernden Morpheus aus und erlangte mit dessen verkleinerter Marmorfassung die Aufnahme in die Akademie. Von Diderot empfohlen, ging der Bildhauer 1771 nach Deutschland und knüpfte Kontakt mit dem Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha. 1773 stellte Houdon Verbindungen zum Petersburger Hof her, wahrscheinlich ebenfalls durch Vermittlung von Diderot, und zahlreiche Aufträge der Kaiserin beschäftigten ihn die nächsten Jahre. 1785 fuhr er in die Vereinigten Staaten und bekam den Auftrag für das Reiterdenkmal Washingtons. 1792 vollendet kam das Denkmal aber erst 1796 zur Aufstellung. Ab dem Jahr 1814 beschränkte sich der Bildhauer nur mehr als Lehrer und 1823 trat er auch von dieser Tätigkeit zurück. 1828 verstarb Jean Antoine Houdon in Paris.

### **Kähsmann, Josef (1784-1856)<sup>228</sup>**

Josef Kähsmann wurde 1784 in Wien geboren. Sein Vater Franz Käßmann war ebenfalls Bildhauer und wahrscheinlich sein erster Lehrer. Zu gemeinsamen Arbeiten der beiden zählen unter anderem zwei Marmoraltäre am Triumphbogen der Kirche am Hof, die Giebelplastik für das Haus Fleischmarkt 19 und die Figur des Alt-Wiener Hauszeichens „Zum Herrenhuter“ (Neuer Markt 17). Später war er Schüler der Wiener Akademie und erhielt verschiedene Preise (Gundelpreis;

---

<sup>227</sup> Thieme-Becker, 17, S.560-562.

<sup>228</sup> Thieme-Becker, 19, S.426.



Silber- und Goldmedaille). 1823 wurde Käßmann nach Rom entsandt, wo sich Thorwaldsen seiner annahm und ihn förderte. 1829 kehrte er wieder nach Wien zurück und wurde Korrektor an der Bildhauerschule der Wiener Akademie mit dem Titel Professor. 1851 trat er in den Ruhestand. Viele seiner Arbeiten sollen sich in den Palästen und Gärten des ungarischen Adels befinden. Im Jahre 1856 verstarb Josef Käßmann in Fischau an der Schneebergbahn (N.Ö.).

### **Kiesling, Leopold (1770-1827)<sup>229</sup>**

Leopold Kiesling, geboren 1770 in Schöneben in Oberösterreich, kam schon als Kleinkind mit seiner Familie nach Wien. Er erlernte das Tischlerhandwerk und arbeitete unter anderem in der Werkstatt des Verzierungsbildhauers Joseph Schrott, der ihm einen täglichen Besuch der Akademie von zwei Stunden ermöglichte. 1801 wurde er, zusammen mit Peter von Nobile (Architekturschüler) und Josef Abel (Maler), als Stipendiat der Wiener Akademie nach Rom entsandt. In Rom erregte Kiesling die Aufmerksamkeit Antonio Canovas, der sich 1805 persönlich bei Kaiser Franz I. dafür einsetzte, dass Kiesling als erstem Pensionär ein Auftrag zu einer Marmorgruppe erteilt wurde. Damit verbunden war eine Verlängerung des Aufenthalts Kieslings in Rom. 1810 kam der Bildhauer nach Wien zurück und seine Gruppe (Mars und Venus mit Amor) wurde im Oberen Belvedere aufgestellt. Nach seiner Rückkehr erhielt er den Titel eines k. und k. Hofbildhauers und war vor allem für den Wiener Hof, die österreichische Aristokratie und das begüterte Bürgertum tätig. 1827 starb Leopold Kiesling in Wien.

### **Klein, Franz (1777- 1836)<sup>230</sup>**

Franz Klein wurde 1777 als Sohn des Bindermeisters Ferdinand Klein und seiner Ehefrau Clara in Wien geboren. 1794 nahm Klein schon an anatomischen Vorlesungen teil und 1795 trat er dann in die Akademie ein. Zunächst widmete sich Klein besonders anatomischen Studien und arbeitete bis 1799 hauptsächlich für

---

<sup>229</sup> Thieme-Becker, 20, S. 278.

<sup>230</sup> Thieme-Becker, 20, S. 438 und Krasa-Florian 1970, S.99-141.

den Arzt Dr. Josef Gall (1758-1828).<sup>231</sup> Ab 1803 studierte Klein dann wieder an der Akademie unter Martin Fischer. 1811, bald nach dem Verlassen der Akademie, erhielt Klein seinen ersten größeren Auftrag und seine produktivste Zeit (1810-1820) begann. Zweimal bewarb sich Franz Klein um eine Anstellung als Professor der Anatomie an der Akademie und wurde jedes Mal nicht bedacht. 1836 verstarb er in Wien.

### **Klieber, Josef (1773- 1850)<sup>232</sup>**

Klieber wurde in Innsbruck geboren und lernte zuerst bei seinem Vater, dem Bildhauer Urban Klieber (1741-1801), der an der Wiener Akademie bei Jakob Schletterer noch mit dem spätbarockem Klassizismus in Berührung gekommen war. 1792 reiste Klieber mit seinem Vater nach Wien. Die Künstler, die sein Vater während seiner Lehrtätigkeit kennen lernte, konnten sich mangels Aufträge seines Sohnes nicht annehmen, weshalb der junge Klieber zuerst bei Josef Straub (1786-1836), Verzierungsbildhauer, und dann bei Josef Schroth (1763-1797), Stuckbildner, arbeiten musste. Erst 1797 kam Klieber in das Atelier Johann Martin Fischers, bei dem er neben der Anatomie auch Kenntnisse in der Gusstechnik erwarb. Schon vor 1810 setzte seine Tätigkeit im Dienste des Fürsten Liechtensteins ein, wodurch weitere Kreise auf den Künstler aufmerksam wurden. 1814 erfolgte seine Ernennung zum Direktor der Graveurschule der Wiener Akademie, die er bis 1845 innehatte. 1850 verstarb Josef Klieber in Wien.

### **Mattersberger, Joseph (1754-1825)<sup>233</sup>**

Mattersberger wurde 1754 in Windisch-Matrei (Tirol) geboren. Er studierte zunächst 1767/ 78 bei Hagenauer in Salzburg und später bei Joseph Bergler in Passau. Danach verweilte er sechs Jahre in Oberitalien, wo sein Lehrer G. Franchi war. Für Apostelfiguren wurde er in Rom und Florenz ausgezeichnet. In Dresden trat er in die Dienste des russischen Gesandten Fürst Belosselskij, über dessen Empfehlung er ab 1794 Hofbildhauer der Zarin Katharina II. wurde und umfangreiche Statuenaufträge erhielt. In der Dresdener Zeit stellte er zahlreiche

---

<sup>231</sup> Josef Gall versuchte seit 1795 durch Studien zuerst an Tieren, später auch am menschlichen Schädel den Sitz der verschiedenen Eigenschaften zu bestimmen und begründete die Lehre von der Phrenologie.

Vgl. Krasa-Florian 1970, S. 102.

<sup>232</sup> Thieme-Becker, 20, S. 494-496.

Modelle für die Eisengießerei Lauchhammer her. Ab 1799 war Mattersberger Lehrer an der Akademie in Breslau und ab 1805 Professor für Ton- und Wachsm modellieren, Holzschnitzereien und Aktzeichnen. 1825 verstarb Joseph Mattersberger in Breslau.

### **Messerschmidt, Franz Xaver (1736-1786)<sup>234</sup>**

Messerschmidt wurde 1736 in Wiesensteig in der Schwäbischen Alb geboren und stammte mütterlicherseits aus der bekannten Bildhauerfamilie Straub, da seine Mutter eine geborene Straub war. Nach dem Tod des Vaters (1746) ging die Familie nach München und dort trat Franz Xaver in der Werkstatt seines Onkels Johann Baptist Straub eine Bildhauerlehre an. Nach sechs Jahren verließ Messerschmidt seinen Onkel und ging über Salzburg zu einem weiteren Bruder seiner Mutter, zu Philipp Jakob Straub nach Graz. Dort war er zwei Jahre als Bildhauerlehrling tätig. Im Jahr 1754 scheint Messerschmidt nach Wien gekommen zu sein, da sein Name in der Schülerliste der Akademie aufscheint. In jener Zeit fand er im Direktor der kaiserlichen Bildhauer- und Malerakademie, Martin van Meytens, einen Gönner und Förderer, der ihm eine Stellung als „Stuckverschneider“ im kaiserlichen Zeughaus in Wien vermittelte. 1765 trat Messerschmidt eine Studienreise nach Rom an. Nach einem dreiviertel Jahr verließ er die „Ewige Stadt“ wieder und kehrte nach Wien zurück.<sup>235</sup> 1769 erfolgte die Aufnahme in die Akademie als Substitutus-Professor, das einen Höhepunkt seiner offiziellen künstlerischen Tätigkeit darstellte. Sein Aufnahmestück war die Porträtbüste von Franz von Sclayb, einem Literaten und Kunstschriftsteller. Ab dem Jahr 1770 machte sich bei Messerschmidt eine psychische Krankheit bemerkbar, wodurch er immer mehr mit seinen Kollegen in Schwierigkeiten kam. Etwa zur gleichen Zeit ist der Beginn an seinem Spätwerk, die Serie der „Charakterköpfe“, anzusetzen. 1774 bekam Hagenauer die Professorenstelle für Bildhauerei, für die sich auch Messerschmidt beworben hatte und er selbst wurde wegen seiner Krankheit pensioniert. Enttäuscht verkaufte der Künstler sein Anwesen in Wien und verließ 1775 die Hauptstadt für immer. Er ging über

---

<sup>233</sup> Thieme-Becker, 24, S.259.

<sup>234</sup> Krapf 2002, S. 13-30; Thieme-Becker, 21, S.431-433.

München nach Wiesensteig, in seinen Geburtsort, zurück. Nach zweijährigem Aufenthalt und gescheiterten Verhandlungen mit dem Münchner und Wiener Hof übersiedelte Messerschmidt nach Pressburg zu seinem Bruder, wo er im Jahre 1786 starb.

### **Pisani, Giuseppe (1757-1839)<sup>236</sup>**

Der in Carrara geborene Bildhauer studierte an der Akademie in Florenz. 1798, trat der auch in Rom tätige Künstler, in die Dienste des Hauses Este in Wien, wo ihn Erzherzog Franz zum Hofbildhauer ernannte. 1814 wurde Pisani zum Primo scultore der Akademie in Modena ernannt und deren Direktor im Jahre 1821. 1839 verstarb Giuseppe Pisani in Modena.

### **Rauch, Christian Daniel (1777- 1857)<sup>237</sup>**

Christian Daniel Rauch wurde 1777 in Arolsen, als Sohn eines Kammerdieners, geboren. Nach der Schulzeit machte er eine fünfjährige Lehre bei Friedrich Valentin, später bei Christian Ruhl in Cassel, wo er auch die Maler- und Bildhauerakademie besuchte. 1797 veranlasste ihn der Tod seines Bruders nach Potsdam zu reisen und dort trat er in den Dienst des Königs. Nach dessen Tod wurde Rauch Kammerlakai der Königin Luise und widmete sich seiner künstlerischen Studien. 1805 bis 1811 war sein erster Romaufenthalt. Dort schloss er sich weniger an den Italiener Antonio Canova an als an den Dänen Bertel Thorvaldsen, der im Kreise der Familie von Humboldt freundschaftlich verkehrte. In den Jahren 1812 bis 1818 folgten noch zwei längere in Italien, in denen er immer zwischen Carrara und Rom wechselte. 1819 bezog er seine Werkstatt im Lagerhaus der Klosterstraße, die seither die dauernde Stätte seines Schaffens blieb. In dieser Zeit begann eine Freundschaft und Zusammenarbeit mit Friedrich Tieck und Karl Friedrich Schinkel, die sie auch 1820 gemeinsam zu Goethe führte. Von der Berliner Werkstatt aus weitete sich Rauchs Wirkungsbereich nach dem Osten, dem Westen und besonders nach dem Süden Deutschlands. Besonders ergebnisreich waren seine künstlerischen Beziehungen zu Bayern. In seiner letzten

---

<sup>235</sup> Fälschlicher Weise wird in der Literatur eine Londonreise von Messerschmidt angenommen, vgl. Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2002, S. 67. Maria Pötzl-Malikova weist auf diesen Fehler hin, vgl. Pötzl-Malikova 2003, S.262-263.

<sup>236</sup> Thieme-Becker, 27, S. 94.

Schaffensperiode 1840-1857 war Rauch vor allem mit Denkmalsaufträgen beschäftigt. 1857 verstarb Christian Daniel Rauch in Dresden.

Gleichmäßig über alle Perioden seines Schaffens ist Rauchs Tätigkeit als Porträtplastiker verteilt. Seine Büstensammlung umfasst neben den Mitgliedern der königlichen Familie, fast alle militärischen und geistigen Repräsentanten seiner Zeit und dazu viele Frauen- und Mädchenporträts.

### **Schadow, Johann Gottfried (1764-1850)<sup>238</sup>**

Gottfried Schadow wurde in Berlin als Sohn eines Schneidermeisters geboren. Sein erster Lehrer Selvino machte ihn mit Tassaert bekannt und eine freundschaftliche Verbindung entwickelte sich. Tassaert machte ihn mit den bildhauerischen Taktiken bekannt und zugleich besuchte er die Akademie, vorzugsweise am Abend. 1785 flüchtete Schadow mit seiner Geliebten nach Rom, heiratete sie und verbrachte nun zwei Jahre in Rom. Nach einem kurzen Aufenthalt in der Werkstatt Trippels beschäftigten ihn Zeichenstudien nach der Antike und er machte auch die Bekanntschaft mit Canova. Im November 1787 reiste er nach Berlin zurück und fand in dem Staatsminister von Heinitz seinen Gönner, dem er seinen raschen Aufstieg verdankte. Zunächst beschäftigte Heinitz Schadow bei der königlichen Porzellanmanufaktur und nach dem Tod Tassaerts bewirkte er die Ernennung seines Günstlings zum Leiter der Hofbildhauerwerkstatt. Unter den bedeutendsten Arbeiten für das Oberhofbauamt waren zum Beispiel das Viergespann auf dem Brandenburger Tor oder Herkules im Kampf mit Nessus. 1791-1792 machte der Bildhauer eine Dienstreise nach Schweden, Russland und Dänemark um sich mit der Technik des Erzgusses vertraut zu machen. Anlass dazu war die mögliche Errichtung eines Reiterdenkmals für Friedrich dem Großen aus Bronze, welches immer sein größter Traum blieb. Das Jahrzehnt 1790/1800 war sehr produktiv bei Schadow und die Zeit seines größten Ruhmes. Er schuf zahlreiche Marmorwerke, Grabmäler und eine Reihe von Porträtbüsten. Im neuen Jahrhundert gewann Christian Daniel Rauch immer mehr an Bedeutung und Schadow war auf private Aufträge, darunter auch Büsten für die geplante Walhalla des Kronprinzen Ludwig von Bayern, angewiesen. 1821 stockte seine

---

<sup>237</sup> Thieme-Becker, 28, S. 36-39.

<sup>238</sup> Thieme-Becker, 29, S. 541-546.

künstlerische Produktion ab dem Jahre 1836 beschränkte er sich , auf Grund einer Augenoperation, nur mehr auf das Zeichnen. Der Akademie der Künste hatte Schadow seit jungen Jahren angehört. Er wurde 1805 Vize-Direktor und 1815 Direktor und verblieb in diesem Amt bis zu seinem Tod 1850.

### **Schaller, Johann Nepomuk (1777-1842)<sup>239</sup>**

Johann Nepomuk Schaller wurde 1777 in Wien geboren. Sein Vater war Weißdreher an der Wiener Porzellanmanufaktur in der Schaller selbst, 14-jährig, als Lehrling bei den Bossierern zu arbeiten anfang. Wegen einer längeren Wartezeit bis zu seinem Eintritt ließ ihn sein Vater nach der Volksschule zuerst die Schule für Kunsthandwerker an der Akademie besuchen in die er 1789 eintrat. Zu seinen Gönnern zählte unter anderem Graf Cobenzl und nach dessen Tod (1810) Fürst Metternich, der schließlich Schallers endgültige Nominierung für Rom durchsetzte. 1812 trat nun der Bildhauer seinen Romaufenthalt an, der bis ins Jahr 1823 dauern sollte. Zurück in Wien bewarb sich Schaller um die freigewordene Professur an der Bildhauerei, welche er dann im Sommer 1823 endlich erhielt. Johann Nepomuk Schaller war bis zu seinem eher plötzlichen Tod im Jahre 1842 an der Akademie und als Bildhauer tätig.

### **Thorvaldsen, Bertel (1770-1844)<sup>240</sup>**

Thorvaldsen wurde 1770 in Kopenhagen geboren und kam schon elfjährig als Zeichenschüler auf die Akademie zu E. H. Löffler. Schon 1793 erhielt er die höchste akademische Ehre, die große goldene Medaille und damit das Stipendium für einen dreijährigen Aufenthalt in Rom. 1796 traf er in Rom ein. Er knüpfte verschiedenste Kontakte beispielsweise mit dem Maler J. A. Koch oder mit dem Schriftsteller Brun und verkehrte im Hause Humboldts. 1801 entstand das erste Modell zum Jason, das er in einer Unmutsstimmung zerstörte und bereits 1803 erfolgte die Bestellung für eine Ausführung des Jason vom englischen Bankier Sir Thomas Hope. Seit diesem Auftrag flossen die Bestellungen fleißig. 1808 erfolgte die Ernennung Thorvaldsens zum Mitglied der römischen Akademie San Luca. Gleichzeitig eröffnete er eine Werkstatt, auf Grund seiner vielen Aufträge. 1819

---

<sup>239</sup> Thieme-Becker, 29, S. 575.

<sup>240</sup> Thieme-Becker, 33, S. 94-100.

verließ er Rom um nach Kopenhagen zu reisen. Er sollte für die Frauenkirche in Kopenhagen den plastischen Schmuck ausführen und Porträtbüsten für die königliche Familie modellieren. 1820 verließ er seine Heimatstadt wieder und reiste über Berlin und Dresden nach Warschau, wo es ihm gelang den Kaiser von Russland Alexander I. zu porträtieren. 1823 erhielt er den Auftrag für das Grabdenkmal Papst Pius VII. und zahlreiche Denkmalaufträge in Europa folgten. 1838 übersiedelte er wieder nach Kopenhagen und 1839 begann man bereits mit dem Bau einer Gedenkstätte für Thorvaldsen, welche erst 1848, vier Jahre nach seinem Tod fertig wurde.

### **Trippel, Alexander (1744-1793)<sup>241</sup>**

Trippel wurde 1744 in Schaffhausen geboren. 1755 kam er gemeinsam mit seine Eltern und einem jüngeren Bruder nach London, wo er bei Ludwig von Lücke Unterricht im Zeichnen und Modellieren erhielt. 1763 kam er an die Akademie in Kopenhagen als Schüler Wiedewelts. Nach vergeblichen Versuchen in Berlin und Potsdam Arbeit zu finden, kehrte er nach Kopenhagen zurück. 1771 ging er über London nach Paris, wo er die Bekanntschaft mit Christoph von Mechel machte. 1776 machte Trippel seine erste Reise nach Rom und kehrte bald wieder in die Schweiz zurück. Im Herbst neuer Versuch in Rom Fuß zu fassen, es gelang Trippel verließ Rom nie wieder. 1793 verstarb Trippel in Rom.

### **Zauner, Franz Anton (1746-1822)<sup>242</sup>**

Franz Anton Zauner wurde in Untervalpatann, am Eingang des Kaunsertal, in Tirol geboren. Seine erste Ausbildung hatte er bei Balthasar Horer, einem Bildhauer im Kaunsertal. 1756 kam er zu seinem Onkel Deutschmann nach Passau, wo er das Handwerkliche beherrschen lernte. Zehn Jahre lang dauerte diese Lehrzeit. Dann ging Zauner 1766 nach Wien, wo er die nächsten Jahre bei Jakob Schletterer arbeitete. An dem Lehrgang an der Akademie hat er wahrscheinlich teilgenommen, in den Schülerlisten ist er allerdings nicht angeführt.<sup>243</sup> Eine Verbindung zur Schmutzerschen Kupferstecher – Akademie ist anzunehmen. Als Wilhelm Beyer

---

<sup>241</sup> Thieme-Becker, 33, S. 405-406.

<sup>242</sup> Thieme-Becker, 36, S.418-419.

<sup>243</sup> Burg 1915, S. 5.

1773 die Oberleitung über die bildnerische Ausschmückung des Schönbrunner Schlossparkes erhielt, wurde Zauner, auf Grund Schletterers Empfehlung, einer seiner dreizehn Mitarbeiter, die nach den Modellen Beyers die Marmorausführungen besorgten. 1774 löste er dieses Verhältnis und arbeitete für den Anatomen Joseph Barth. Seine Arbeiten unter Barths Leitung erregten die Aufmerksamkeit des Hofes und Zauners Lebensweg bekam eine bedeutende Wendung. 1776 kam der Bildhauer als Pensionär nach Rom und kehrte 1781 wieder nach Wien zurück. 1782 erhielt Zauner die Assistenzprofessur an der Akademie und 1784 wurde er ordentlicher Professor der Bildhauerei. Den Höhepunkt seines Schaffen stellt das Reiterdenkmal Josephs II. dar, an dem er zehn Jahre lang arbeitete. 1807 fand die feierliche Enthüllung statt und als Dank wurde Zauner in den Adelsstand erhoben. Ein Jahr zuvor wurde der Bildhauer bereits zum Direktor der Maler- und Bildhauerschule und damit zum Leiter der Akademie ernannt. 1815 ging Zauner krankheitsbedingt in den Ruhestand und starb 1822 in Wien.



## **Bibliographie**

### **Ausstellungskataloge:**

#### **Kat. Ausst., München 2006**

Aufgeklärt Bürgerlich, Porträts von Gainsborough bis Waldmüller, Österreichische Galerie Belvedere, München 2006.

#### **Kat. Ausst., Wien 2004**

Die Bildwerke im Heeresgeschichtlichen Museum, Wien 2004.

#### **Kat. Ausst., Graz 2003**

Schmuck und andere Kostbarkeiten aus Eisenkunstguss, Graz 2003.

#### **Kat. Ausst., Chicago 2003**

Jean-Antoine Houdon, Sculptor of the enlightenment, Chicago 2003.

#### **Kat. Ausst., Milano 2002**

Il Neoclassicismo da Tiepolo a Canova, Milano 2002.

#### **Kat. Ausst., Mainz 2002**

Antike in Wien, Die Akademie und der Klassizismus um 1800, Akademie der bildenden Künste Wien, Mainz am Rhein 2002.

#### **Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2002**

Franz Xaver Messerschmidt (1736 – 1783), Österreichische Galerie, Ostfildern-Ruit 2002.

#### **Kat. Ausst., München 2002**

Christian Daniel Rauch, Museum Bad Arolsen, München 2002.

#### **Kat. Ausst., Köln 1995**

Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit, Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1995.

#### **Kat. Ausst., München 1995**

Das k.k. Nationalfabrikproduktenkabinett, Technik und Design des Biedermeier, München 1995.

#### **Kat. Ausst., Wien 1994**

Cast Iron from central Europe 1800 – 1850, Wien 1994.

**Kat. Ausst., Schaffhausen 1993**

Alexander Trippel, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1993.

**Kat. Ausst., Nürnberg 1992**

Künstlerleben in Rom: Bertel Thorvaldsen(1770/1844), Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Nürnberg 1992.

**Kat. Ausst., Klosterneuburg/Wien 1992**

Sehnsucht nach der Antike, Klosterneuburg/Wien 1992.

**Kat. Ausst., Wien 1992**

Eisenkunstguss, Geyermüller-Schlössel, Wien 1992.

**Kat. Ausst., Berlin 1988**

Aus einem Guss, Eisenguss in Kunst und Technik, Berlin 1988.

**Kat. Ausst., Eisenstadt 1982**

Joseph Haydn in seiner Zeit, Eisenstadt 1982.

**Kat. Ausst., Melk 1980**

Österreich zur Zeit Kaisers Josephs II., Melk 1980.

**Kat. Ausst., Wien 1978**

Klassizismus in Wien, Architektur und Plastik, Wien 1978.

**Kat. Ausst., Berlin 1974**

Tschechischer Eisenkunstguss, Technisches Nationalmuseum Prag, Berlin 1974.

**Kat. Ausst., London 1972**

The Age of Neo – Classicism, London 1972.

---

**Arnason 1975**

H.H. Arnason, The sculptures of Houdon, London 1975.

**Bericht 1835**

Bericht über die erste allgemeine österreichische Gewerbsproduktion im Jahre 1835, Wien 1835.

**Burg 1915**

H. Burg, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit, Wien 1915.

**Deckert 1929**

H. Deckert, Zum Begriff des Porträts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg 1929, S. 261-282.

**Ferner 1992**

H. Ferner, Kleinkunst in Eisenguss, Brunn 1992.

**Geschichte der bildenden Kunst 2002**

Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 5, 19. Jahrhundert, München 2002.

**Geschichte der Stadt Wien 1970**

Geschichte der Stadt Wien, Plastik in Wien, Band 7, Wien 1970.

**Ingamells 1997**

J. Ingamells, A dictionary of British and Irish travellers in Italy: 1701 – 1800, London 1997.

**Hagen 2001**

B. Hagen, Die Auseinandersetzung mit der Antike an der Wiener Akademie um 1800, phil. Diss. (ms.), Wien 2001.

**Hagen 1994**

B. Hagen, Der Bildhauer Leopold Kiesling, Leben und Werk, phil.Dipl. (ms.), Wien 1994.

**Heinz 1980**

G. Heinz, Die figürlichen Künste zur Zeit Josephs II., in: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II., Melk 1980, S. 181-199.

**Hodgkinson 1958**

T. Hodgkinson, Christopher Hewetson, An Irish sculptor in Rom, in: The Walepole Society, London 1958, S. 42-54.

**Junker/ Schubert 1997**

H. D. Junker und P. Schubert, Porträtplastik: ein Arbeitsbuch, Problemstellung, Praxis, Technik, Berlin 1997.

**Kahr 2006**

A. Kahr, Faszination oder Abscheu, Studie zum keroplastischen Portrait in Österreich, phil. Dipl. (ms.), Wien 2006.

**Kolbeck 1999**

G. Kolbeck, Der Bildhauer Josef Kähsmann und seine Zeit, phil.Dipl. (ms.), Wien 1999.

**Krapf 2002**

M. Krapf, Franz Xaver Messerschmidts Leben und Werk, Der Werdegang des Schweigens, in: Kat. Ausst. Franz Xaver Messerschmidt, Ostfildern-Ruit 2002.

**Krasa-Florian 1970**

S. Krasa – Florian, Franz Klein, Ein Wiener Bildhauer des Klassizismus, in: Mitteilungen der österreichischen Galerie, Jahrgang 14, Nr. 58, Wien 1970, S. 99-145.

**Krasa-Florian 1977**

S. Krasa – Florian, Johann Nepomuk Schaller (1777 – 1842), Ein Wiener Bildhauer aus dem Freundeskreis der Nazarener, Wien 1977.

**Krasa-Florian 1978**

S. Krasa-Florian, Plastik, in: Klassizismus in Wien, Architektur und Plastik, Wien 1978, S. 73-82.

**Krasa-Florian 2002**

S. Krasa-Florian, Büste Franz II.(I.) von Canova, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 5, 19. Jahrhundert, München 2002, S. 479-480.

**I. Krumböck 2004**

I. Krumböck, Die Künstler und ihre Werke, in: Die Bildwerke im Heeresgeschichtlichen Museum, Wien 2004, S. 15-255.

**Lexikon der Kunst, München 1996****Kunze 1974**

M. Kunze, Johann Joachim Winckelmann, Leben und Wirkung, Stendal 1974.

**Licht 1992**

F. Licht, Canova und Thorvaldsen, in: Künstlerleben in Rom, Nürnberg/Schleswig-Holstein 1992, S. 45-51.

**Lützow 1877**

C. von Lützow, Geschichte der kaiserlich königlichen Akademie der der bildenden Künste, Wien 1877.

**Maué 2003**

C. Maué, Franz Xaver Messerschmidt 1736-1783, in: Frühneuzeit-INFO, Band 14/2003 Heft 1, S. 169-178.

**Merkel 1995**

U. Merkel, Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Berlin 1995.

**Planiscig 1919**

L. Planiscig, Die estensische Kunstsammlung, Band 1, Wien 1919.

**Poch-Kalous 1949**

M. Poch – Kalous, Johann Martin Fischer, Wien 1949.

**Poch-Kalous 1970**

M. Poch – Kalous, Wiener Plastik im 19. Jahrhundert, in: Geschichte der Stadt Wien, Band VII, 1, Wien 1970, S. 165-197.

**Pötzl-Malikova 1982**

M. Pötzl – Malikova, Franz Xaver Messerschmidt, Wien 1982.

**Pötzl-Malikova 1987**

M. Pötzl – Malikova, Zur Beziehung Franz Anton Mesmer – Franz Xaver Messerschmidt. Eine wiedergefundene Büste des Magnetieurs, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XL, Wien 1987, S. 257-267.

**Pötzl-Malikova 2003**

M. Pötzl-Malikova, Zur aktuellen Situation in der Messerschmidt-Forschung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LVII, Heft 2, Wien 2003, S. 253-264.

**Preimesberger 1999**

R. Preimesberger, Porträt, Geschichte der klassischen Bildgattungen, Berlin 1999.

**Reinalter 1988**

H. Reinalter, Joseph von Sonnenfels, Wien 1988.

**Reiter 2002**

C. Reiter, "Akademischer" Klassizismus versus "Nazarenische" Romantik, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 5, 19. Jahrhundert, München 2002, S. 451-455.

**Rollett 2005**

H. Rollett, Beiträge zur Chronik der Stadt Baden bei Wien , 5, Reprint Baden 2005.

**Saur – Lexikon****Schemper 2006**

Schemper-Sparholz, Dauer und Vergänglichkeit: Der Bildhauer Johann Baptist Hagenauer und die Wirkungsästhetik der Materialien Blei, Marmor, Terrakotta, Gips, in: Barockberichte 44/45, Salzburg 2006, S. 837-864.

**Schemper 2005/02**

I.Schemper-Sparholz, Faszination Carraramarmor, Die Skulpturensammlung des Kanzlers Metternich, in: Parnass 02/2005, S. 70-75.

**Schemper 2005**

I. Schemper-Sparholz, Grabdenkmäler der Frühen Neuzeit im Einflussbereich des Wiener Hofes, in: Macht und Memoria, Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit, Wien 2005, S. 347-380.

**Schemper 1999**

I.Schemper-Sparholz, Die Skulpturensammlung des Fürsten Nikolaus II. Esterhazy, in: Von Bildern und anderen Schätzen, Die Sammlungen der Fürsten Esterhazy, Wien 1999.

**Schemper 1995**

I.Schemper -Sparholz, Die Etablierung des Klassizismus in Wien, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Nr. 52, 1995, S. 247-270.

**Schmid 1987**

H. Schmid, Josef Klieber, phil. Diss. (ms.), Wien 1987.

**Suthor 1999**

N. Suthor, Carl Ludwig Fernow, in: Porträt, Geschichte der klassischen Bildgattungen, Berlin 1999, S. 391-396.

**Schlosser 1911**

J. von Schlosser, Geschichte der Poträtbildneri in Wachs. Ein Versuch, in: Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses XXIX, 1910/11, Wien 1911, S. 171-258

**Schmuttermeier 1992**

E. Schmuttermeier, Eisenkunstguß-Gerät und Schmuck, in: Eisenkunstguss, Kat. Ausst. Wien 1992, S.7-30.

**Schmuttermeier 2003**

E. Schmuttermeier, Schmuck und Plastiken aus Eisenguß, in: Schmuck und andere Kostbarkeiten aus Eisenkunstguss, Kat. Ausst. Graz 2003, S. 155-158.

**Simson 1996**

J. von Simson, Christian Daniel Rauch, Berlin 1996.

**Sonnenfels 1786**

J. von Sonnenfels, Gesammelte Schriften, Band 8, Wien 1786.

**Spanke 2004**

D. Spanke, Poträt – Ikone – Kunst, Methodologische Studien zum Portät in der Kunstliteratur, München 2004.

**Thieme/Becker, Künstlerlexikon****Tintelnot 1964**

H. Tintelnot, Vom Klassizismus zur Moderne, Frankfurt 1964.

**Waetzold 1912**

W. Waetzold, Die Kunst des Porträts, Einführung in die bildenden Künste, Leipzig 1912.

**Waissenberger 1978**

R. Waissenberger, Aufklärung, Merkantilismus, Absolutismus und Klassizismus, in: Klassizismus in Wien, Architektur und Plastik, Wien 1978, S. 9-21.

**Wagner 1967**

W. Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

**Wagner 1972**

W. Wagner, Die Rompensionäre der Wiener Akademie der bildenden Künste 1772 – 1848, Teil 1, in: Römisch Historische Mitteilungen 14, Wien 1972, S. 65-109.

**Wegleitner 1952**

I. Wegleitner, Johann Baptist Hagenauer (1732-1810), phil. Diss. (ms.), Wien 1952.

**Winckelmann 1969**

J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1855), Stuttgart 1969.

**Winckelmann 2002**

J. J. Winckelmann, Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, Berlin 2002.

**Winter 1985**

G. Winter, Zwischen Individualität und Idealität, Die Bildnisbüste, Stuttgart 1985.

**Zeitler 1954**

R. Zeitler, Klassizismus und Utopia, Stockholm 1954.

## **Abbildungsverzeichnis- und nachweis**

**Abb. 1:** Bertel Thorvaldsen, Selbstbildnis, 1810, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum, in: Kat. Ausst., Nürnberg 1992, S. 526.

**Abb. 2:** Antonio Canova, Selbstbildnis, 1812, in: Merkel 1995, S. 261.

**Abb. 3:** Hadrian um 127n. Chr., Rom Palazzo die Conservatori, In: Winter 1985, S. 83.

**Abb. 4:** Andrea del Verrocchio, La Dama del Mazzolino, 1475-1480, Florenz, Museo Nazionale, in: Winter 1985, S. 132.

**Abb. 5:** Johann Nepomuk Schaller, Graf Wrba, nach Entwurf von 1812, Wien Technisches Museum, in: Krasa-Florian 1977, Abb. 21

**Abb. 6:** Antonio Canova, Franz I., Wien, KHM, privat

**Abb. 7:** Bertel Thorvaldsen, Fürst Metternich, 1819, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum, in: Schemper 2005/02, S. 73.

**Abb. 8:** Jean Antoine, Denis Diderot, 1770, Paris, in: Kat. Ausst., München 2006, S. 121.

**Abb. 9:** Christian Daniel Rauch, Goethe, 1821, in: Merkel 1995, S. 63.

**Abb. 10:** Johann Gottfried Schadow, Goethe, 1823, in: Merkel, S. 263.

**Abb. 11:** Johann Baptist Hagenauer, Fürst Kaunitz, 1781, in: Schemper 2006, S. 860.

**Abb. 12:** Franz Xaver Messerschmidt, Franz Stephan von Lothringen, um 1760, in: Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2002, S. 143.

**Abb. 13:** Franz Xaver Messerschmidt, Joseph II., 1767, in: Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2002, S. 157.

**Abb. 14:** Franz Xaver Messerschmidt, Gerard van Swieten, 1769, in: Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2002, S. 159.

**Abb. 15:** Franz Xaver Messerschmidt, Franz von Schemper, 1769, in: Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2002, S. 161.

**Abb. 16:** Franz Xaver Messerschmidt, Franz Anton Mesmer, 1770, Privatbesitz, in: Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2002, S. 163.

**Abb. 17:** Franz Xaver Messerschmidt, Gerard van Swieten, 1770-72, in: Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2002, S. 169.



**Abb. 18:** Franz Xaver Messerschmidt, Martin Georg Kovachich, 1782, in: Kat. Ausst., Ostfildern-Ruit 2002, S. 279.

**Abb. 19:** Johann Martin Fischer, Franz II., 1797, Wien Museum, in: Poch-Kalous 1949, Abb. 23.

**Abb. 20:** Johann Martin Fischer, Herzog von Württemberg, 1797, Wien Museum, Depot, privat.

**Abb. 21:** Johann Martin Fischer, Graf Saurau, 1787, Wien Museum, Depot, privat.

**Abb. 22:** Johann Martin Fischer, Erzherzog Karl, 1800, Wien Museum, Depot, in: Poch-Kalous 1949, Abb. 24.

**Abb. 23:** Johann Martin Fischer, Freiherr von Laudon, 1805, Wien Museum Depot, privat.

**Abb. 24:** Johann Martin Fischer, Freiherr von Quarin, 1802, Arkadenhof Universität Wien, privat.

**Abb. 25:** Franz Anton Zauner, Joseph von Sonnenfels, 1787, Wien, Akademie der bildenden Künste, in: Kat. Ausst., Eisenstadt 1982, Abb. 25.

**Abb. 26:** Christopher Hewetson, Anton raphael Mengs, 1781, in: Kat. Ausst., Milano 2002, S. 208.

**Abb. 27:** Franz Anton Zauner, Franz II., um 1800, Wien Museum, Depot, privat.

**Abb. 28:** Antonio Canova, Franz II., 1805, Wien, KHM, in: Geschichte der bildenden Kunst 2002, S. 480.

**Abb. 29:** Franz Anton Zauner, Graf Wrba, 1805, Wien Museum, Depot, privat.

**Abb. 30:** Guiseppe Ceracchi, Fürst Kaunitz, 1780, Wien, KHM, in: Kat. Ausst., Milano 2002, S. 345.

**Abb. 31:** Guiseppe Ceracchi, Graf Lacy, 1783, Wien, Heeresgeschichtliche Museum, privat.

**Abb. 32:** Guiseppe Ceracchi, Freiherr von Laudon, 1783, Wien, Heeresgeschichtliche Museum, privat.

**Abb. 33:** Franz Klein, Johann Andreas Streicher, um 1812, Wien Museum, Depot, privat.

**Abb. 34:** Franz Klein, Erzherzog Karl, um 1815, Wien, Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, in: Krasa-Florian 1970, Abb. 39.

**Abb. 35:** Franz Klein, Gesichtsmaske Erzherzog Karls, Baden, Rollett-Museum, privat.

**Abb. 36:** Franz Klein, Freiherr von Stifft, 1826, Wien, Arkadenhof der Universität Wien, privat.

**Abb. 37:** Franz Klein, Kaiser Ferdinand I., 1836, Baden, Rollettmuseum, privat.

**Abb. 38:** Leopold Fischer, Kaiser Ferdinand I., Lithographie, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, in: Krasa-Florian 1970, Abb. 57.

**Abb. 39:** Gesichtsmaske Ferdinands, Baden, Rollettmuseum, in: Krasa-Florian 1970, Abb. 56.

**Abb. 40:** Leopold Kiesling, Erzherzog Karl, 1817, Stift St. Florian, in: Hagen 1994, Abb. 18.

**Abb. 41:** Leopold Kiesling, Franz I., 1813, Graz, Joanneum, Mineraliensammlung, in: Hagen 1994, Abb. 20.

**Abb. 42:** Leopold Kiesling, Erzherzog Johann, 1813, Graz, Joanneum, Mineraliensammlung, in: Hagen 1994, Abb. 19.

**Abb. 43:** Johann Nepomuk Schaller, Rudolf Graf Wrba, um 1812, Wien Technisches Museum, in: Krasa-Florian 1977, Abb. 21.

**Abb. 44:** Johann Nepomuk Schaller, Kaiserin Maria Ludovica, 1814, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, privat.

**Abb. 45:** Christian Daniel Rauch, Königin Luise, 1816, Berlin, Nationalgalerie, in: Simson 1996, S. 117.

**Abb. 46:** Johann Nepomuk Schaller, Franz I., 1815, Wien, Österreichische galerie Belvedere, in: Krasa-Florian 1977, Abb. 23.

**Abb. 47:** Christian Daniel Rauch, Franz I., 1818, in: Simson 1996, S.146.

**Abb. 48:** Johann Nepomuk Schaller, Josef Freiherr von Hammer-Purgstall, 1830, Wien Museum, Depot, in: Krasa-Florian 1977, Abb. 61.

**Abb. 49:** Giuseppe Pisani, Maria d' Este, um 1807, Modena, in: Planiscig 1919, Abb. 176.

**Abb. 50:** Giuseppe Pisani, Erzherzog Ferdinand, um 1807, Modena, Planiscig 1919, Abb. 175.

**Abb. 51:** Giuseppe Pisani, Franz I., vor 1814, Wien, Heeresgeschichtliche Museum, privat.

**Abb. 52:** Giuseppe Pisani, Erzherzog Carl, vor 1814, Wien, Heeresgeschichtliche Museum, privat.

**Abb. 53:** Josef Klieber, Erzherzog Carl, 1842, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, in: Schmid 1987, Abb. 354.

**Abb. 54:** Josef Klieber, Franz I., 1837/40, Preßburg, Stadtmuseum, in: Schmid 1987, Abb. 3476.

**Abb. 55:** Josef Klieber, Graf Wrba, um 1814, Baden, Rollett-Museum, privat.

**Abb. 56:** Wrba-Münze, in: Schmid 1987, Abb. 353.

**Abb. 57:** Josef Käßmann, Franz I., um 1824, Wien, Eingang Universitätsbibliothek, privat.

**Abb. 58:** Josef Käßmann, Kaiser Ferdinand I., 1839, Wien Heeresgeschichtliches Museum, privat.

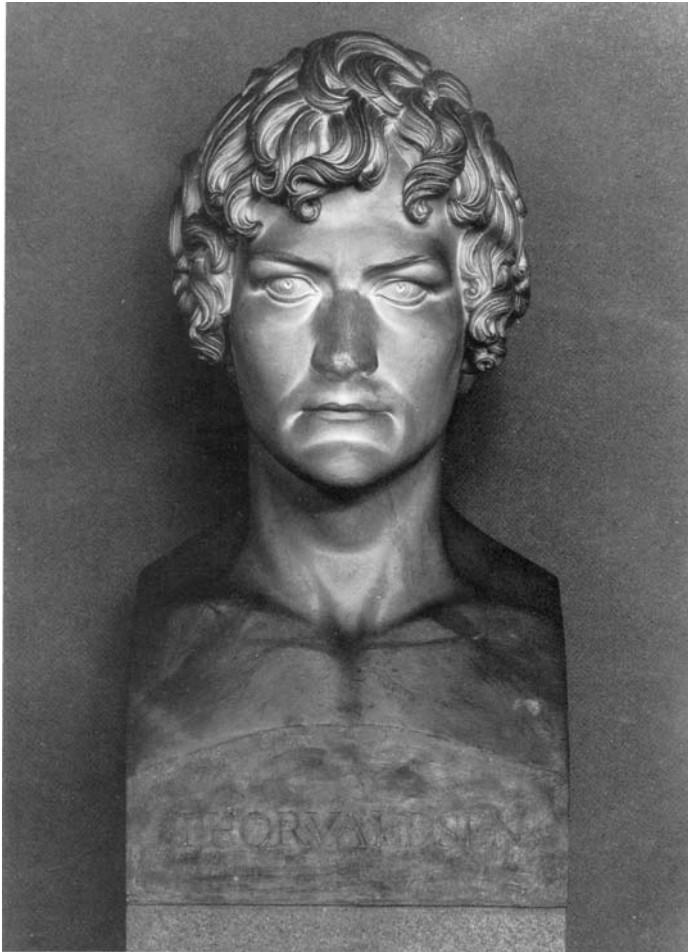
**Abb. 59:** Johann Joachim Winckelmann, um 1800, Stift Klosterneuburg, Depot, privat.

**Abb. 60:** Porträtbüste, Wien, KHM, Münzsammlung, privat.

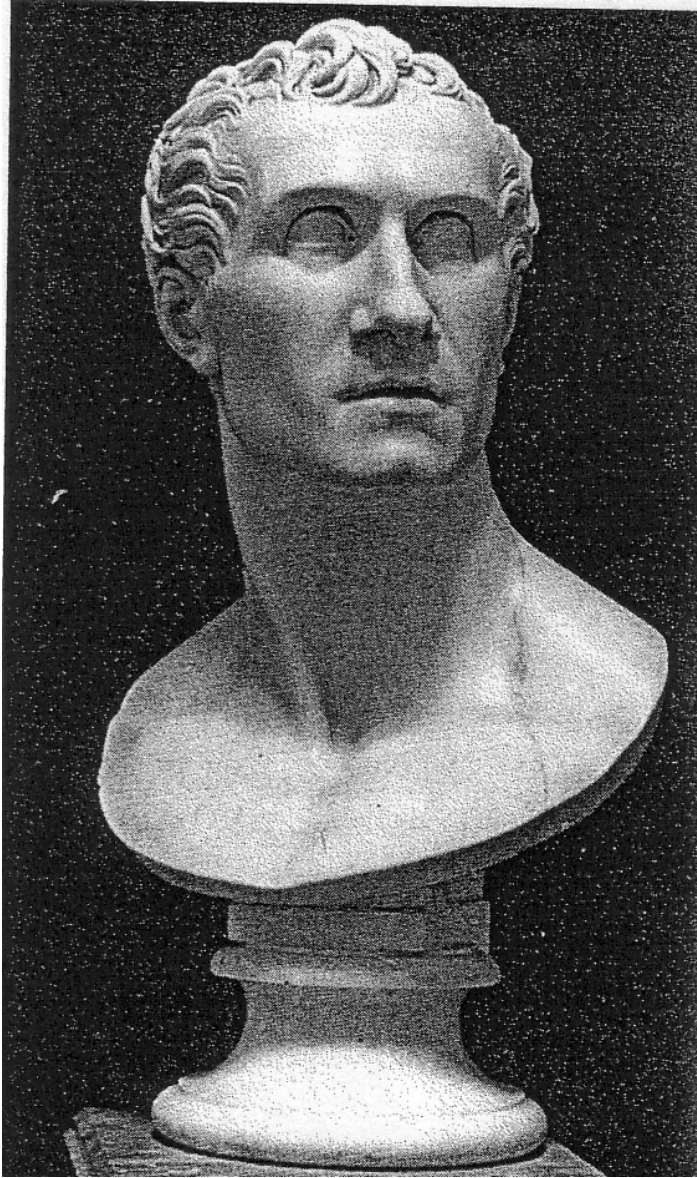
**Abb. 61:** Franz Anton Zauner, Rudolf Graf Wrba, 1805, Profilansicht, Wien Museum, Depot, privat.

**Abb. 62:** Porträtbüste, Profilansicht, Wien, KHM, Münzsammlung, privat.

## Abbildungen



*Abbildung 1* Thorvaldsen, Selbstbildnis, 1810



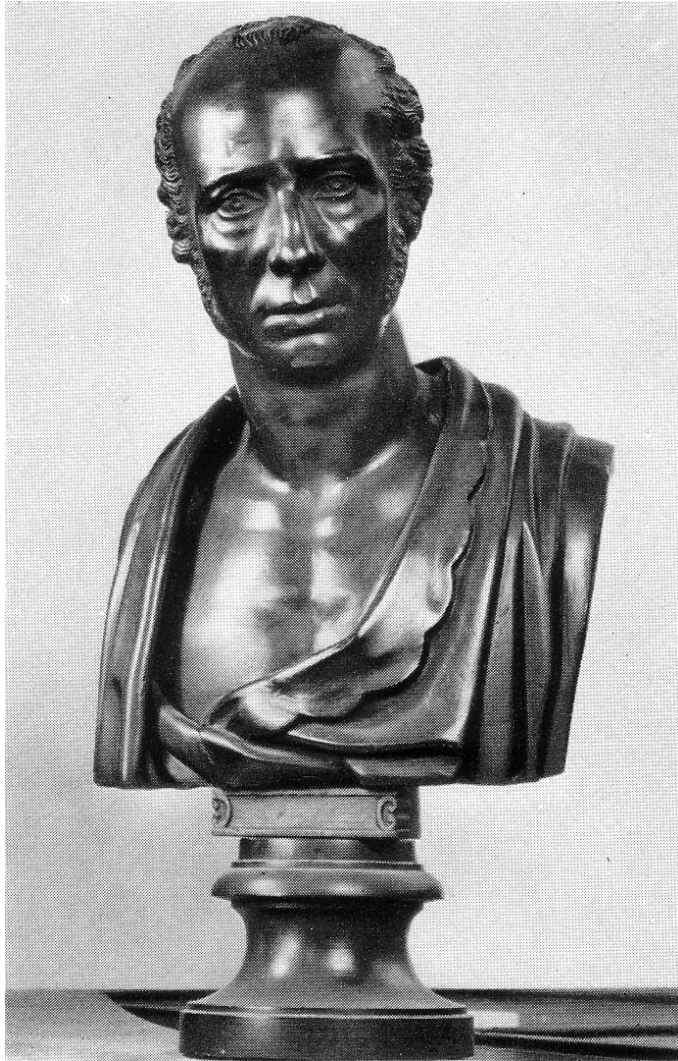
*Abbildung 2* Canova, Selbstbildnis, 1812



*Abbildung 3* Hadrian um 127 n. Chr.



*Abbildung 4* Verrocchio, La Dama del Mazzolino, 1475-1480



*Abbildung 5* Schaller, Graf Wrbna, nach Entwurf von 1812



*Abbildung 6* Canova, Franz I., 1802



*Abbildung 7* Thorvaldsen, Fürst Metternich, 1819





Abbildung 8 Houdon, Denis Diderot, 1770



Abbildung 9 Rauch, Goethe, 1821



Abbildung 10 Schadow, Goethe, 1823



Abbildung 11 Hagenauer, Fürst Kaunitz, Reliefmedaillon, 1781



*Abbildung 12* Messerschmidt, Franz Stephan von Lothringen, 1760



*Abbildung 13* Messerschmidt, Joseph II., 1767



Abbildung 14 Messerschmidt, Gerard van Swieten, 1769



Abbildung 15 Messerschmidt, Franz von Scheyb, 1769



Abbildung 16 Messerschmidt, Franz Anton Mesmer, 1770



Abbildung 17 Messerschmidt, Gerard van Swieten, 1770-72



Abbildung 18 Messerschmidt, Martin Georg Kovachich, 1782



Abbildung 19 Fischer, Franz II., 1797



Abbildung 20 Fischer, Herzog von Württemberg, 1797



Abbildung 21 Fischer, Graf Saurau, 1797





Abbildung 22 Fischer, Erzherzog Karl, 1800



Abbildung 23 Fischer, Freiherr von Laudon, 1805





Abbildung 24 Fischer, Freiherr von Quarin, 1802



Abbildung 25 Zauner, Joseph von Sonnenfels, 1787



Abbildung 26 Hewetson, Anton Raphael Mengs, 1781



Abbildung 27 Zauner, Franz II., um 1800



Abbildung 28 Canova, Franz II., 1805



Abbildung 29 Zauner, Graf Wrba, 1805



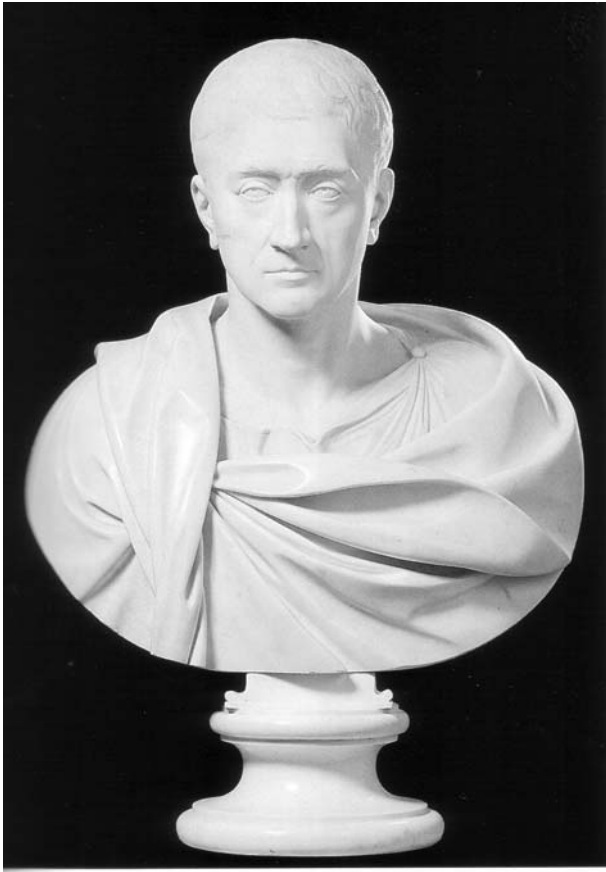


Abbildung 30 Ceracchi, Fürst Kaunitz, 1780



Abbildung 31 Ceracchi, Graf Lacy, 1783



Abbildung 32 Ceracchi, Freiherr von Laudon, 1783



Abbildung 33 Klein, Johann Andreas Streicher, um 1812



Abbildung 34 Klein, Erzherzog Karl, um 1815

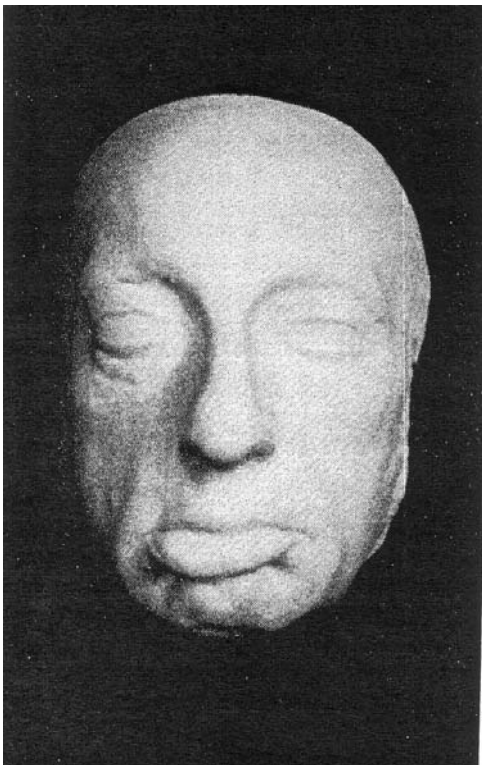


Abbildung 35 Gesichtsmaske Erzherzog Karls, Rolettmuseum



Abbildung 36 Klein, Freiherr von Stifft, 1826



Abbildung 37 Klein, Kaiser Ferdinand I., 1836



Abbildung 38 Lithographie, Ferdinand I.



Abbildung 39 Gesichtsmaske Ferdinands, Rollettmuseum Baden





Abbildung 40 Kiesling, Erzherzog Karl, 1817



Abbildung 41 Kiesling, Franz I., 1813



Abbildung 42 Kiesling, Erzherzog Johann, 1813



Abbildung 43 Schaller, Rudolf Graf Wrba, um 1812



Abbildung 44 Schaller, Kaiserin Maria Ludovica, 1814



Abbildung 45 Rauch, Königin Luise, 1816

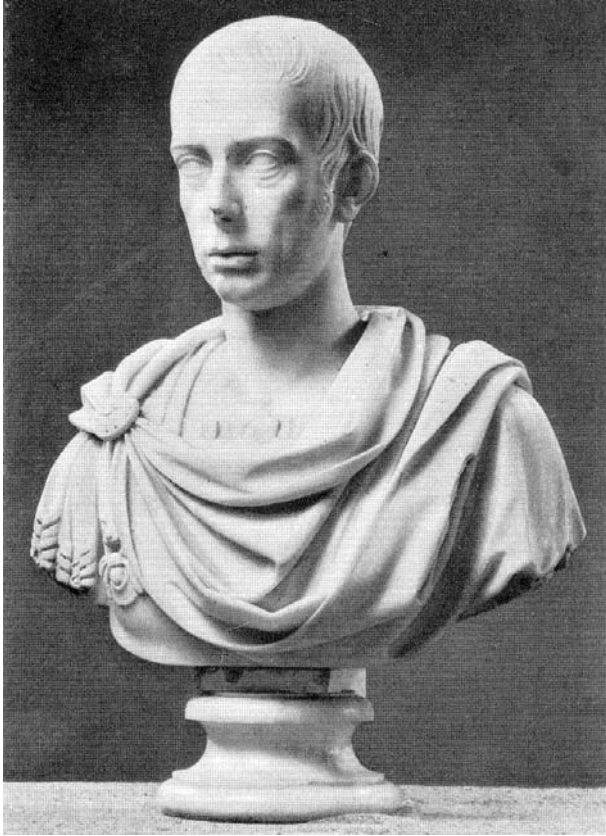


Abbildung 46 Schaller, Franz I., 1815

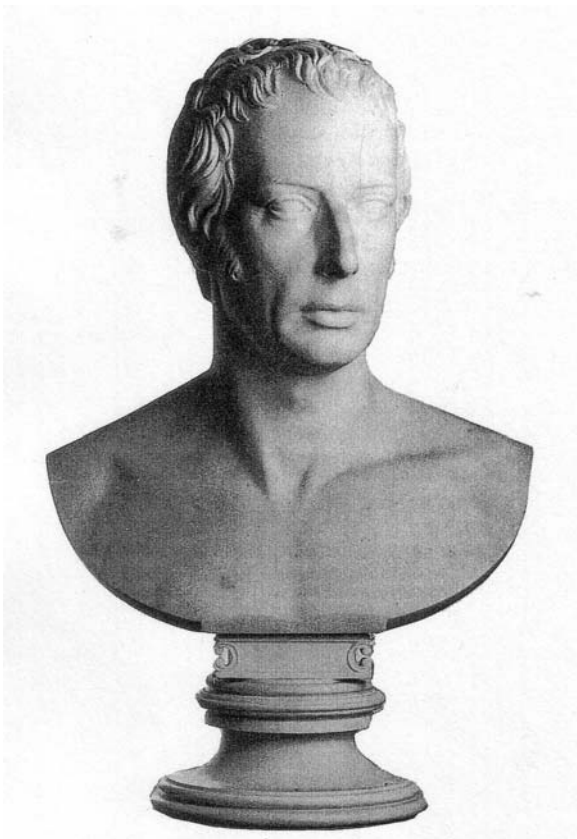


Abbildung 47 Rauch, Franz I., 1818

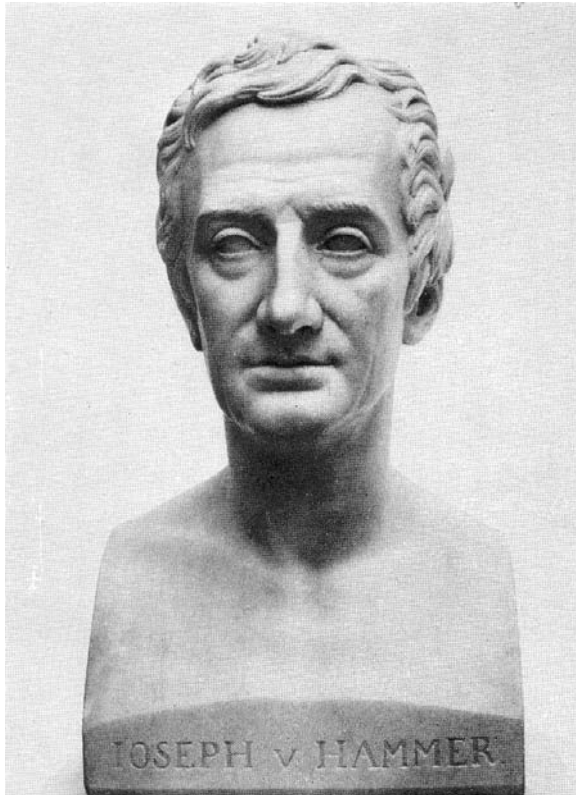


Abbildung 48 Schaller, Josef Freiherr von Hammer-Purgstall, 1830



Abbildung 49 Pisani, Maria d' Este, um 1807





Abbildung 50 Pisani, Erzherzog Ferdinand, um 1807



Abbildung 51 Pisani, Franz I., vor 1814



Abbildung 52 Pisani, Erzherzog Carl, vor 1814



Abbildung 53 Klieber, Erzherzog Carl, 1842



Abbildung 54 Klieber, Franz I., 1837/40



Abbildung 55 Klieber, Graf Wrba, um 1814, Rolettmuseum





Abbildung 56 Münze



Abbildung 57 Käßmann, Franz I., um 1824



Abbildung 58 Kästner, Kaiser Ferdinand I., 1839



Abbildung 59 Johann Joachim Winckelmann, um 1800



Abbildung 60 Porträtbüste, KHM, Münzsammlung



Abbildung 61 Zauner, Graf Wrba, Profilansicht



*Abbildung 62* Porträtbüste, KHM, Münzsammlung, Profilansicht

## **ANHANG**

### **Abstract**

In der Kunstliteratur fanden Wiener Porträtbüsten des Klassizismus wenig Beachtung. Sie wurden als Bestandteil der Skulptur des Klassizismus gesehen oder im Zusammenhang mit der künstlerischen Tätigkeit eines Bildhauers erwähnt. Daher versuchte ich in meiner Arbeit die Porträtbüste als eigene Kunstgattung näher zu betrachten und einen repräsentativen und möglichst detaillierten Überblick der Wiener Porträtbüsten zu geben.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts brachten sowohl in gesellschaftlicher als auch in geistiger Hinsicht große Veränderungen mit sich. Der Mensch, als Individuum, stand im Vordergrund des Interesses von Philosophie, Literatur und bildender Kunst. Eine bedeutende Stellung nahm das menschliche Bildnis ein. Die Porträtbüste gehörte zum öffentlichen und privaten Personenkult und wurde beispielsweise zu einem festen Bestandteil der Wohnumgebung der bürgerlichen Gesellschaftsschicht, die immer mehr an Bedeutung gewann.

Franz Xaver Messerschmidt, Johann Martin Fischer, Franz Anton Zauner, Franz Klein, Leopold Kiesling, Josef Klieber, Johann Nepomuk Schaller und Josef Käßmann sind die bedeutendsten Wiener Bildhauer dieser Zeit und schufen zahlreiche Porträtbüsten sowohl für den Wiener Hof als auch für private Auftraggeber. Die Italiener Giuseppe Ceracchi und Giuseppe Pisani arbeiteten vorübergehend in Wien. Pisani war vor allem für die Familie d'Este tätig und Ceracchi bekam mehrere Aufträge für Porträtbüsten vom kaiserlichen Hof.

Die Zeit um 1800 war eine Zeit des Umbruchs, der bei der Gegenüberstellung der Büsten gut zu erkennen ist. Es gab noch vom Barock beeinflusste Büsten, zum Beispiel die Gerard van Swieten-Büste (Abb.14) von Messerschmidt, an der Antike orientierte idealisierte Büsten, siehe z.B. die Büste Kaiser Franz II. von Zauner (Abb.27) aber auch schon sehr naturalistische Darstellungen, beispielsweise die Büsten von Franz Klein oder Schaller. Die Kostümfrage spielte auch eine wichtige Rolle und steht im Zusammenhang mit dem Auftraggeber. Der Kaiser wurde vor

allem als römischer Imperator als Zeichen der Beständigkeit dargestellt. Der private oder bürgerliche Auftraggeber bevorzugte zeitgenössische Kleidung, siehe die Streicher Büste von Klein (Abb.33) oder die Wrbnä Büste von Schaller (Abb.5). Der internationale Vergleich zeigt, dass diese Aufbruchstimmung in ganz Europa zu erkennen ist und dass es auf künstlerischer Ebene einen regen Austausch gab. Der Mittelpunkt der Kunstszene war damals Rom, wo die bedeutendsten Bildhauer dieser Zeit, Canova und Thorvaldsen lebten und arbeiteten, auch Einflüsse der französischen Porträtplastik (Houdon) sind festzustellen.

Wien war zwar in der Zeit des Klassizismus nicht das künstlerische Zentrum Europas aber doch mit den aktuellen Strömungen vertraut, wozu die Werke Canovas in Wien sicher wesentlich beigetragen haben. Die Porträtbüsten reflektieren die damals unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten von der Antikenrezeption bis zum modernen naturalistischen Bildnis und sind vielleicht der signifikanteste Beitrag Österreichs zur Kunst des Klassizismus in Österreich.



## **Lebenslauf**

### **Persönliche Daten:**

**Name:** Roswitha Sycha, geb. am 25. Mai 1965

Heirat 1993

Geburt Sohn Philipp 1994

Geburt Sohn Sebastian 2000

### **Bildungsweg:**

**Seit 1997** Studium der Kunstgeschichte

**1986 – 1994** Studium der Betriebswirtschaft in Wien

**1983 - 1986** Studium der Pharmazie an der Universität Wien

**1975 – 1983** Besuch des Bundesgymnasium Franklinstrasse 26, Wien 21

**1983** Matura

**1971 – 1975** Besuch der Volksschule in Wien 21